

علم الفكر



تصدر عن وزارة الاعلام - دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون . العدد الثالث . يناير . فبراير . مارس ١٩٦٢

آفاق نقدية

- مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي.
د. أحمد العشري
- عبد القادر ربيعة والنسوية من الداخل في ضوء العلاماتية.
د. عبد الكريم حسن
- مستويات شعر الفزلي عند العقاد .
د. أحمد درويش
- تجليات الأصالة في الشعر الحديث .
د. عبد بدوي
- فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ .
د. عزيز قرفي



تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تحاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية

- (أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره
 - (ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية للتعرف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
 - (ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة
 - (د) تقلل المواد المقدمة للنشر من سختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
 - (هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري
 - (و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون بإجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- * تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرون مستلة من البحث المنشور

** الدراسات التي نشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الاعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس

١٩٩٣ م

الهيئة الاستشارية:

مصر	الدكتور أحمد كمال أبو المجد
جامعة الكويت	الدكتور جاسم الحسن
لبنان	الأستاذ سليم الحص
جامعة الكويت	الدكتورة سهام الفريح
جامعة الكويت	الدكتور عثمان عبد الملك
السعودية	الدكتور عبدالقادر الطاش
سورية	الدكتور علي عقلة عرسان
البحرين	الأستاذ مبارك الخاطر

عالم الفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس
١٩٩٣

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هيئة التحرير:

د . ابراهيم الرفاعي	عبدالله فهد النفسي
د . رشا حمود الصباح	عبدالوهاب الظفيري
د . عبدالله احمد المهنا	منصور بو خمسين

عدد «آفاق نقدية»

آفاق نقدية		
٦	رئيس تحرير مجلة «عالم الفكر»	التمهيد
١٤	الدكتور أحمد العشري	مسرّح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربى
٧٧	الدكتور عبد الكريم حسن	عبد القادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية البنيوية.
١١٨	الدكتور أحمد درويش	مستويات شعر الغزل عند العقاد
١٥٥	الدكتور عبده بدوى	تجليات الأصالة في الشعر الحديث
١٨٢	الدكتور عزت قرنى	فعل الابداع الفنى عند نجيب محفوظ
مناقشات		
٢٤٥	الدكتور عبدالله أبو هيف	اعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة
شخصيات وآراء		
٢٧٦	الدكتور محمد محمد بنيعيش	التوثيق الميدانى عند ابن حزم
مطالعات		
٢٨٨	الدكتور علي فرغلى	عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم
صدر حديثا		
٣١٢	تأليف مارتن برنال عرض وتحليل الدكتور مصطفى العبادى	أثينا السوداء

اقرأ في العدد القادم

تيارات روايات

- ١- رحلة الى الأبدية د. هاني الراهب
- ٢- مفهوم الرؤية السردية د. أبو طيب عبدالعالي
في الخطاب الروائي
- ٣- تيار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عتو
- ٤- الرواية الأسبانية بعد د. علي عبدالرؤوف
الحرب الأهلية

تقديم

بقلم رئيس التحرير

تعود « مجلة عالم الفكر » مرة أخرى إلى الساحة الثقافية لتشارك في إثراء الفكر والثقافة العربية ، بعد توقف قسرى فرض عليها من الخارج أولاً ثم من الداخل لاحقاً ، أما عوامل الخارج فقد تمثلت بالعدوان العراقي الغادر الذي عمد إلى تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وآلياتها الثقافية ، وهويتها الوطنية ، طائناً ، وبالحية ما ظن ، أن بإمكانه أن يطمس الكويت وهويتها الثقافية إلى الأبد ، لكن إرادة الله ، قبل أى شيء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدى ، ومؤازرة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا نواجه تحدياً مرياً ، وصراعاً نفسياً هائلاً للخروج من الدائرة المغلقة التى فرضها علينا الاحتلال ، لنحافظ على هويتنا الثقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافى الذى أقامته المجلة مع قرائها زهاء ، أكثر من عشرين عاماً دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء العددان الأول والثانى ، من المجلد الحادى والعشرين ، المطبوعان في القاهرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحدياً لهذا التوقف ، ومحاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسيرة . لكن الكارثة التى حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المثقفين إلى العدوان ضد بلد خدم القضايا العربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل مخططات التنمية الثقافية في دولة الكويت ، وتأتى في مقدمتها مخططات وزارة الاعلام في هذا الشأن ، ولذا كان التوقف الاختيارى محاولة لفهم وتقييم جميع مخرجات الثقافة على ضوء الاحباط الذى أصابنا من بعض المثقفين العرب الذين راحوا يهللون للمعتدى ، ويشدون من أزره ، بل مضوا أكثر من ذلك حين عمدوا إلى تأليب البسطاء من العرب على أهل الخليج ، واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتولى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التى يعيشون في ظلها هي مكن الداء ، وسر البلاء ، والا فأي من مردودات المشاريع الاقتصادية التى أقامتها دول الخليج في بلادهم على مدى سنوات طوال ، سؤال كان الأولى أن يوجهوه إلى أنظمة بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء في أن عدداً غير قليل من المثقفين العرب ، وبخاصة أولئك الذين وقفوا مع الطاغية ، يتحملون جزءاً كبيراً من جفاء الكارثة التى حلت بالعرب بعد الثانى من أغسطس عام ١٩٩٢ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع ومخططات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك بأنهم المشرع القومى للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، اللذين كانا حلماً وهاجساً لكل عربي شريف . لقد أرجعنا الغزو الغادر عشرات السنين إلى الوزراء ، فضلاً عن زرع بذور الشقاق بين أبناء الأمة الواحدة ، وإذكاء روح الأحقاد والأصغاف بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا وبقوميتنا ، وبما تملكه هذه الأمة من طاقات وامكانيات هائلة يجعلنا أكثر إيماناً

بالمستقبل ، ويدفعنا الى تحدى الصعاب والكوارث التى يفتعلها خوارج هذه الأمة .
نعود الى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رهاننا وقد رنا الذى لا مناص منه ، نعود
لنواصل ما انقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربى وصياغته فى اطار القيم
العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة فى
مجال النقد التطبيقي التى تشدد الحاجة اليه فى خضم التنظيرات النقدية المختلفة التى تستمد
جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربى ، فضلا عن صعوبة متابعتها
نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتطبيقها على النصوص العربية
، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات فى هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة
الى حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقرية الى حد كبير من اهتمامات المثقف العربى بوجه عام
، وأول الدراسات فى هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى « مسرح بريخت بين النظرية الغربية
والتطبيق العربى » ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسية ، الأول يتمثل فى السمات التى
يتسم بها المسرح البريختى ، والثى ترجع فى تكوينها الى الظروف الحضارية ، والعوامل السياسية
والاجتماعية والاقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ،
واستفادته من النقد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتماماته الفكرية المتزايدة بالأشكال
والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التى تمثل حجر الزاوية
فى مسرحه الملحمى السياسى . وفى هذا السياق التاريخى يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية
بين المسرح الأرسطى والمسرح الملحمى البريختى ليؤكد على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون
على وجود نقاط اتفاق واختلاف بين المسرحيين على الرغم من أن بعضهم ينفى أى لقاء بين
المسرحيين ، غير أن الكاتب ينحاز الى رأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحيين المسرح
الدرامى الأرسطى ، والمسرح الملحمى البريختى ، ثم يعزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتفاق
والاختلاف بين المسرحيين ، وهى فى هذا الجانب لا تضيف شيئا جديدا ، فموضوع المقارنة بين
طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أو غير مباشر طائفة من النقاد الاجانب
والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر فى دراسته « ارسطو وبرشت » ، وعبدالرحمن بدوى فى مقدمة
ترجمته لمسرحية بريخت « دائرة الطبشير القوقازية » ، وعبدالغفار مكاوى فى مقدمة ترجمته
لمسرحية « القاعدة والاستثناء » وأحمد عثمان فى « قناع البريختية » .

ويتمثل البعد الثانى فى هذه الدراسة ، فى اهتمام المسرحيين العرب بالمسرح البريختى ،
 ويعود ذلك ، كما يؤكد الكاتب ، الى الظروف الصعبة التى كان يمر بها الوطن العربى فى
الستينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربى ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة
الى الاشتراكية ، مما دفع الى الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى ، الذى يحث الجمهور على المشاركة
فى قضايا المصيرية ، واتخاذ المواقف بغية التغيير . غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختي . الذي يعمد إلى كسر الإيهام ، ومشاركة المتلقى ليست جديدة على المشاهد العربي . فقد تجدها في المسامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك . وربما يكون ذلك صحيحا إلى حد ما من ناحية الشكل . وقد أكد هذا المفهوم بريخت نفسه حيث يرى أن هناك قرابة بينه وبين المسرح الأسوي القديم فيما يتعلق

ببعض الشخصيات ، ولكن فكرة كسر الإيهام في مسرح بريخت ليست هدفا في حد ذاتها ولكنها وسيلة إلى مخاطبة العقل ، ودفعه إلى ممارسة التفكير النقدي فيما يتعلق بالحياة والمجتمع ، إلى جانب ما يطرحه هذا المسرح من قصايا أخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهي تختلف في طرحها عما ألفه المشاهد العربي في مسرح السامر أو مسرح السيرك . وهذا يؤكد ما نقله الكاتب عن تمارا كونيستفيا من أن المسرحيين العرب لم يفهموا من مسرح بريخت ، في أول الأمر من بين جميع الشخصيات ، إلا الراوي الملحمي الذي يقطع الحدث ، ويستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثير .

ويشير الكاتب بعد ذلك إلى عدد وافر من الكتاب المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختي ووجدوا فيه متنفسا واسعا لأفكارهم ، ومعتقداتهم السياسية ، أما بالترجمة المباشرة لأعمال بريخت نفسه ، أو بالتأليف على نهج بريخت ذاته ، ثم يطرح الكاتب تساؤلا مهما عما إذا كان المسرح البريختي يصلح لنا في عالمنا العربي لنؤليه هذا الاهتمام ، رغم التباين الحضاري بيننا وبين مجتمع بريخت . لكن الكاتب لا يقدم اجابة مباشرة . وإنما يعمد إلى تحليل ثلاثة نماذج مسرحية عربية تمثل الاتجاه البريختي — وهي البعد الثالث في الدراسة — نحدد من خلالها الاجابة عن التساؤل المطروح ، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفا لماذا عمد إلى اختيار هذه المسرحيات الثلاث بالذات للتحليل على الرغم من كثرة المسرحيات التي تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هذا الجانب التحليلي من الدراسة هو الأهم والأكثر اضاءة في الدراسة كلها . لكن يبقى هناك تساؤل آخر ، بعد انطفاء وهج الاتجاه البريختي ، واندحار المد الاشتراكي في وطننا العربي ، وهو : هل حقق هذا الاتجاه التغيير المطلوب في نمطية التفكير العربي ، أو دفعه إلى احداث التغيير في طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحياة ؟ وربما يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربي إلى المحيط الذي انبثقت منه البريختية ذاتها بعد سقوط سور برلين واتحاد المانيا ، وانهار الاتحاد السوفيتي ، وتفكك أوروبا الشرقية ؟ سؤال تترك اجابته لفطنة القارئ المثقف العربي .

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة د . عبد الكريم حسن " عبد القادر ربيعة والتشويه من الداخل " في ضوء العلاماتية البنيوية " ، وعلى الرغم من أن الدراسات البنيوية قد انحسر ظلها في الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الغرب ، غير أن أنصارها في الوطن العربي يتحمسون لها بعد موتها ويصرون على تطبيقاتها كما نادى بها أصحابها على الرغم من أنها تحتاج إلى تعديلات كثيرة حتى يمكن لها أن تتلاءم مع بعض النصوص العربية ، ومهما يكن من أمر فإننا أمام محاولة لفهم اقصوصة عربية على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غرياس . وتتطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من العمق يجعلها

حديرة بالدراسة والتحليل . وعلى الرغم من أن الكاتب يصرح ابتداء امكانات تحليل هذه القصة ، تحليلًا موضوعيًا ، أو نفسيًا ، أو ماركسيًا أو وجوديًا ، لما تنطوى عليه من اغراءات عميقة ، في هذا المجال ، فإنه يؤثر عليها جميعا فرضية غريباس التي يقدم شرحا لها في مطلع الدراسة .

وتبدو المفاهيم والعلاقات التي وضعها غريباس لتفسير الأقصوصة وتبناها الكاتب متيرة لما تقود اليه من ابداعات تطبيقية خصبة ، غير أنه يبدو أن ' التصويرية ' أو الاسكيمية - schema التي وصفها غريباس يعتورها نوع من القصور الذي يفقدها في بعض المواقف قدرتها على تمثيل بعض الجوانب المهمة في الأقصوصة ، ولذا نجد الكاتب حين يفوض في التفاصيل يفقد الاسكيمية " في بعض المواقف . ومن ثم يتكئ بصورة غير ماسرة على بعض الأساليب التحليلية التي استبعدتها في المقدمة كالتحليل النفسي والتحليل الوجودي . ومهما يكن من أمر فإن هذه الدراسة تعد مساهمة طيبة في مجال النقد التطبيقي وتفسير النصوص .

ولتلقى في الدراسة الثالثة مع د . أحمد درويش في " مستويات شعر الغزل عند العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تميظ اللتام عن حجاب قد يكون حجبًا ، عند من يؤمنون بحسوبة العقاد وجفاته وعداته للمرأة ، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل في الأدب العربي المعاصر نظرًا لغزارة شعر الغزل عنده في دواوينه الشعرية عبر مراحل حياته المختلفة ، وتدعم الدراسة هذا الافتراض من خلال جدول احصائي ، ورسم بياني ، يُبين الأول نسبة عدد القصائد الغزلية ، في تسعة دواوين للعقاد ، ال بقية القصائد الأخرى ، مما يشير الى اتساع مساحة القصيدة الغزلية في شعر العقاد ويكشف الثاني عن نسبة اتساع رقعة الشعر الغزلي بفترات العمر المختلفة ، حيث تتأكد بالتالي مقولة ، ان العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصرين ، هذا اذا أخذ بالاعتبار المقياس الكمي في افرار هذه النتيجة ثم تخطو الدراسة خطوة أخرى نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث في مستويات شعر الغزل عند العقاد ، آخذة في الاعتبار ، أن الشاعر صاحب تصور نقدي في فن الشعر ، مما يعطى مجالًا خصبًا للمقارنة بين التصور النظري ، والممارسة الابداعية ، ولذا تصبح آراء العقاد النظرية في الدعوة الى " الذاتية " في الشعر ، وموقفه من اللغة الشعرية والتعبير بالصورة ، وتصوره الفلسفي لمناحي الجمال في الطبيعة ، مطلقًا لقياس المستويات الفنية لشعره الغزلي ، حيث تشير النماذج التحليلية المختارة الى وجود فوارق ومستويات في بناء القصيدة ، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحًا في هذه الدراسة . وتحترس الدراسة لنفسها ابتداء من أن حجم المادة يمثل عائقًا يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة ، ولذا تكتفي بالاستقراء الناقص كقياس مقبول في الدراسات المعاصرة .

وربما يكون هذا مقبولًا في الدراسات الاستكشافية الأولية ، أو حين لا تتوافر للكاتب ، المادة المراد دراستها بشكل كاف ، أو حين تكون الممارسة الابداعية ككل في طور التشكل المستمر ، لكن الأمر مع العقاد مختلف ، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الابداعية انتهت بموته .

أما بحث الدكتور عبده بدوي «تجليات الأصالة في الشعر الحديث» فإنه ينطلق بنا إلى جذور الأصالة العربية في رحلة تاريخية نقدية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهلي والاحتجاج بالشعر وثنائية «القدامة» «الحداثة» والموازنا بين الشعراء ، والسرقات الأدبية ، وانطفاء بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد ، ثم انعطافه إلى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداثة» «الأصالة» «الكلاسيكية الجديدة» ، ودعوة بعض المحدثين إلى الانفصال عن الماضي ، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افلاسه ، ودعوتهم إلى لغة مأسولة من برائن الاستعمال ، إلى آخر ما هو مطروح في الساحة الثقافية ، مما قد يتجاوز ما ذكره الدكتور عبده في هذا الشأن .

ولعل حب الدكتور عبده للتراث ، واحتماءه به من طوفان الغشائية ، واللجاجة جعله يغوص في لجته باحثا عن اللائي التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة ، معززة بنماذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين ، لتؤكد أن في التراث جذورا لو أحسن تعهدا لنمت وآت أكلها . ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداثة ، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما نعرف من شعره ، غير انه باختصار يريد حداثة حقة ، لا صرعة فجأة ، حداثة تقف على أرض صلبة ، تنطلق منها إلى التجديد برحابة واقتدار .

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة ، أن الدكتور عبده يطلق مصطلح «الحداثة» في مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي ، وأحسب أن هذا المصطلح لم يعرفه القدامى ، ولم يستعملوه ، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد ، أو حتى أشار إليه . غير أن ذلك لا يعني أن جذر الكلمة ، وبعض مشتقاتها ، لم يكن معروفا لهم .

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها الدكتور عبده رؤيته في «تجليات الأصالة» أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث ، غير أنه لم يتوقف عندها محلا أو موازنا بين الأصول والفروع ، ليقيم الحجة على تواصل الحديث بالقديم ، وإنما ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارئ وذكائه .

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني «فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ» حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ ، وضمنها كتابه «نجيب محفوظ يتذكر» . وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمثل سيرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر ، ساهم في اغناء الثقافة العربية ، بابداعاته الروائية المتميزة ، وتجاوز نطاقه العربي إلى آفاق عالمية توسجت بحصوله على «جائزة نوبل للأدب» . ويظهر أن هذه السيرة قد حازت على اعجاب الأستاذ نجيب محفوظ ، واغتنته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية لذا نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب ، ونقلها صاحب هذه الدراسة في مقدمته : «هذا الكتاب أغنائي عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ،

لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعَدُّ ركنًا من سيرتي الذاتية».

ولا مراء في أن عبارة نجيب محفوظ هذه تدل بصورة قاطعة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل. هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوفا وناقدا متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملا ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الإبداع الفني، باعتباره، على حد قوله، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة لما تنطوي عليه من عدة أمور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة، كما يرويا فنان آخر له ابداعاته الروائية، وثانيهما أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثهما أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، إذ لم يكن الهدف هو الحديث عن الإبداع. ومهما يكن من شيء فإن الدكتور عزت القرني يعيد قراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقوال نجيب محفوظ في الإبداع وسيلة تطبيقية لوضع تصور فلسفي لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعا في الاعتبار أنه بازاء فنان واع، يملك زمام القدرة على التنظير، وصاحب حس ومعرفة فلسفية، لذلك فإن الدكتور القرني يأخذنا إلى عوالم رجة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الإبداع ذاتها، مروراً بمراحل التكوين والأسرة، والخبرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان، ومصادر الانتاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعملية الإبداعية، وانتهاءً بمرحلة ما بعد الانتاج. والحق أن تفسيرات الدكتور القرني، الفلسفية والسلوكية لهذه السيرة، كانت تلتقي أحيانا في خطوط متوازية، وفي بعض الأحيان في خطوط متداخلة مما كان له أبعد الأثر في اضاءة بعض المواقف الغامضة في السيرة.

أما مناقشة العدد فهي لصيقة بموضوع الملف، وتدور حول اعادة النظر في موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فإنه ليس من السهولة بمكان، نظرا لامتداد الرقعة الزمانية للقصة من جهة، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة من جهة أخرى، يضاف إلى ذلك كله غياب المذكرات الشخصية لكتاب القصة، وافتقار النقاد الجادين المتابعين لحركة النمو والتطور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلدان العرب شرقا وغربا. ويحاول الأستاذ عبد الله أبو هيف القاء ضوء على أعمال بعض الدارسين للمؤثرات الأجنبية في القصة العربية، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي للقصة، والتحول التي طرأت على المجتمع العربي، واستجابة الكتاب لهذا التحول، والصراع بين التبعية، والتمسك بالتراث، واشكالية الواقع والتنظير، والشلاثة الجدلية، الكاتب والناقد والقارئ. . . الخ والمناقشة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات، والاشكاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا، تكون اجاباته غير حاسمة.

وأخيرا، بقيت كلمة وفاء وتقدير ونحية نزجها إلى الرواد الذين أرسوا قواعد هذه المجلة، وعملوا كل ما في وسعهم طوال السنوات الماضية على اخراجها بصورة تليق بمجلة تحاطب

الفكر، وتعمل على اثراء جوانبه المختلفة، نذكر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيده الشعر والأدب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرها الأول الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد، وخلفه الأستاذ الدكتور أسامة الخولي، وأخيرا الدكتورة نورية الرومي.

د. عبدالله المهنا

(آفاق نقدية)



(الابحاث)

مسرح برتولد بريخت

بين

النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحمد العشري

ولد أوجين برتولد فريدرش بريشت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برتولد بريشت، وينطق اسمه الشائع في العربية برتولد بريخت، لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد مماته، جعلت منه أحد رجال المسرح الكبار في العالم، له دوره وموقفه من الانسان، كما أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثراً خطيراً في إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، وأن يضع أمامه عالماً موضوعياً واضحاً، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهو في مسرحه الجديد «إنما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما ذاتها بقدر، اهتمامها بأن يكون أداة للعرض والبيان»^(١)، ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدفه ودوره الاجتماعي، «إن بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات»^(٢) ومن هنا وجب على مسرحه كما سنرى فيما بعد، أن يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتمام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، إذ يهتم «بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون «البناء العلوي الأيديولوجي»^(٣) لإعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والمسرح إذن لا بد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في الممثل معلماً، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح، ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، «لم يجد في متناوله يده إلا الفن لكي يدافع عنهم»^(٤) رابطاً بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركاً أن ذلك قابل للتغيير، لكن اعتدائه إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التعاطف في الواقع إنما ينبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها»^(٥)، فهو كفنان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه «حزباً»^(٦)، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، «إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة - لكنها ليست القوة الوحيدة - اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات»^(٧)، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركسي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خلال مسرحه،

«وإذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل العصابات في أوبرا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع الحرب. في مسرحية، الأم شعجاعة، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كذلك قتل واغتصاب.»^(١١) ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال، ويصفه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استغلال الطبيعة سوى عدد قليل وهم يفيدون لأنهم يستغلون البشر أيضا. . ومن ثم يصبح، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل، رقيا لآقلية. ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة. وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات إلى السماء في رعب من اختراعات (العلم) «القاتلة»^(١٢).

لقد أعطى صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بريخت اتجاهها جديدا، ووفقا لوجهة النظر الماركسية، فإنه قد، «وحد بين الفاشية والرأسمالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة»^(١٣)، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرق كُتبه في الحريق المشهور الذي ألقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ومفكر ألماني، والتهمتها النيران أمام الجماهير المتجمعة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يعمل بريخت في مهاجمة الرأسمالية التي تزيد استثماراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب ألمانيا ثمنها في حريين عالميتين لعيتين، ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أوروين ويسكاتور وبرتولد بريخت، استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الأولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الإيطالية، النازية الألمانية) «فقد تجاوز مسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أحيانا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه»^(١٤)، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الاداة العنيفة المنفذة «لسيطرة المال»^(١٥) على مناحى الحياة الانسانية، وبما أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواحد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيع القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين الذين يمارسهما الإنسان ضد الإنسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحت بتعبير ماألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان، يبدو لكثير من الناس، وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة

مثلا . إهم يعتبرون الإنسان ، وكأنه حقل أو مزرعة أبقار ،
كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالسبة لعدد كبير من الناس
كاهزات الأرضية^(١٤)

إن بريخت كما ركسي ، يرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال ، و يروح
صحتها الإنسان ، المسلوب الارادة أيام السلم وأيام الحرب ، وعليه فهو مقتنع ، « بأن المجتمع
قائم على المصلحة الذاتية العقلية ، ويؤمن بأن استخدام العقل بطريقة أقل أنانية »^(١٥) ، سيجعل
الإنسان أفضل مما هو ، والعالم خيرا مما هو عليه ، ولذلك فإن كتابات بريشت النظرية ، تتفائل
بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية ، لكنه كثيرا « ما يتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطفة ،
وضد التفاؤل السهل ، فالسفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاؤل »^(١٦) ، فهو
لا يخاطب الشعور ، بل « يخاطب العقل »^(١٧) لأن من واجبه أن يعلم هذا العقل ، ويدفعه إلى
الحركة والتغيير بدلا من أن يثير الشعور . فلقد بدأ المسرح يعلم ، على حد قول بريخت إذ يرى :

إن البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية
والأسره والدين ، والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة ،
أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحي ، ويقوم
الكورس باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها ،
وتعرض الأفلام السينمائية أحداثا من كافة أنحاء العالم ،
وتقدم اللافتات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى
المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد .
والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا . وقدم المسرح
أناسا يعرفون ماذا يفعلون ، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون .
وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة - ذلك من الفلاسفة
الذين لا يرغبون في تفسير العالم فحسب ، بل يرغبون في
تغييره — لهذا السبب أخذ المسرح يفلسف ، لهذا السبب
أخذ يعلم .^(١٨)

وفي الشكل المسرحي الجديد ، يدخل بريخت ، مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى
فلسفة أخلاقية جديدة ، مستوحاة من " الفكر السياسي الماركسي " ^(١٩) ، لا دفاعا عن
الأخلاقيات ، بل دفاعا عن المظلومين " وهذان أمران مختلفان تماما لأن الاعتبار الأخلاقي
كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم ، ويرى مثل هؤلاء الأخلاقيين أن الناس
موجودون من أجل الأخلاق ، وليست الأخلاق هي التي توجد من أجل الناس " ^(٢٠)

وفي هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (أدبية مسرحية) للمسرح
التعليمي ، " ليقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي ، حيث تأخذ الصياغة شكل
المناقشات ، تربطها بعض الأغاني الشعبية " ^(٢١) ، لأن بريشت عندما يعالج قصة ما ، فإنه

يقدمها ، بشكل يثير في المتلقى أسئلة عما يحدث في مجتمعة ، في علاقاتها السياسية والاقتصادية والطبقية ، وكيف أنه كمشاهد ، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل ، أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته ، ونظريا يأمل بريشت أنه ، عند هذا الحد الذي يسأل فيه المتفرج هذه الاسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدي في حياته اليومية ، ويكون من شأن هذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنه من القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شروخ هذا المجتمع والعمل على " تغييره " (٢٣) نحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي ، كما يرى بريخت ، " لأن الفن اذا كان فنا غير سياسي ، فيعنى أنه لابد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة " (٢٤).

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العاملة ، ويمكن للعالم المعاصر ، أن ينعكس في المسرح ، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغيير " (٢٥) ، بشرط أن يكون " التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة " (٢٦) ، والتي ترفض أن توضع في قالب أو نموذج ، لان التقبول يمنع التطور ويحدث الاغتراب ، والذي يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسمالي وترى منى أبوسنة أنه :

من الجدير بالملاحظة أن تناول بريشت لمفهوم الاغتراب ، واستخدامه لهذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية - السياسية ، هو بدون شك نتيجة تأثره بهاركس . إن اختيار بريشت لمقولة الاغتراب ، واستخدامه لها كتكتيك مسرحي ، يرجع إلى تصوره ، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين (٢٦).

فالمواطن في المجتمع الرأسمالي في القرن العشرين ، لا يحدد مسار انتاجه ، بل إنه مغترب عما ينتجه ، ويتحول إلى ترس في تكنولوجيا العصر ، لأنه مفصول عما ينتجه ، لصالح صاحب العمل الرأسمالي ، وفي حالة تحكم السلعة ، يتحكم الانتاج في المجتمع ، وتصبح الأشياء أقوى من الانسان ، لأنها تسيطر عليه بدلا من أن يسيطر هو عليها " ففي ظل هذا الأسلوب من الانتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معادية تسحق كيانه بدلا من أن تؤكد " (٢٧) ولذلك عمل النظام الرأسمالي من أجل ذلك علياغتراب الانسان عن منتجاته وعن نشاطه ، الذي من خلاله ينتج هذه المنتجات ، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو " دور مسرح بريخت السياسي " (٢٨) ، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب ، معنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا تاريخيا ولكن لا يشعر

الإنسان بالاعترا ب تجاه تاريخه ، فإنه ملزم " بتحرير التاريخ من الاعترا ب بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ ، وهذا يتم ، بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ ، يتحرك به ، ومعه وفيه " (٢٩) ، فثمة معرفة تاريخية ، يقدمها ، بر ي بحت لمشاهديه من خلال مسرحه السياسي ، خصوصا في مرحلة مسرحياته التعليمية ، تتمثل في اعترا ب الإنسان في ظل النظام الرأسمالي ، وهذه المعرفة التي يؤكد عليها بر ي بحت ، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاعترا ب عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد ، بالمشكلة المطروحة أمامه ، وحثه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا " عقليا " (٣٠) للفعل ، بعد أن يكون المشاهد قد أدرك ، عن طريق العرض المسرحي التعليمي ، نتائج أسلوب الانتاج في المجتمع الرأسمالي ، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام ، ولكن كيف عالج ، بر ي بحت التاريخ ؟ . . . تقول منى أبوسنة :

إن معالجة برشت للتاريخ مستمدة من (المادية التاريخية) (٣١) التي تحدد قوانين التطور للمجتمع ، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسان وأن التاريخ هو تطور الوعي من الاعترا ب إلى تحرر الإنسان من الاعترا ب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو مجرد فترات متلاحقة على شكل مد وحرز ، أو أنماط متكررة أو من صنع قوى غيبية . أن التاريخ ، بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفي الواقع الحاضر ، مغتر ب نتيجة ظروف الانتاج في ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل . أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخية ، وتستخدم مشكلة الاعترا ب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاعترا ب كتكنيك Verfremdung والتاريخية Historierung كأحد الوسائل الأساسية في مسرحه الملحمي ، في مستوى واحد . إن معالجة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى ، تأري ب الدراما أو وضعها في مستوى التاريخ ، هو أحد الوسائل التي يتبعها برشت في مسرحه ، لكي يلغى الفجوة التي أحدثت الاعترا ب بين النشاطين ، منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب (٣٢) .

ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مسئولاً عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته في كل شيء واقعاً ومجتمعاً، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، " وإن كان القدر عند بريخت في معظم أعماله قدراً اقتصادياً " (٣٣)، تحدده " الإرادة الواعية " (٣٤) حتى يستطيع تغيير العالم، بغد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، ليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومشاركة ووعي، " وتحافظ مسرحيات بريخت دائماً على نغمة من التعقل السار، الحذر المرح، ولا يلح بريخت بوعظه إلا نادراً " (٣٥)، فيتخذ موقفاً محدداً ويدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظره بشكل غير مفروض على الملتقى، بواسطة تمثل المشاهد عن طريق الوعي لأسباب اغترابه، بممارسة تفكيره النقدي في الواقع ومن ثم يعمل على تغييره، ويحقق حالة من عدم الاغتراب، من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً والسعى إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كما ورد في عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره " (٣٦) ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأفضل ألا ننسى أبداً أن الملحمية والتغريب، يمثلان بحثاً عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحي، وليس رفضاً سطحيًا للوهم الخادع للمسرح الأرسطي، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذي يحول المشاهد إلى كائن سلبي، بل أكثر سلبية، من مشاهد المسرح ذي الاتجاه الأرسطي والمطلوب إدانته عند بريخت. لكن ما تعريف مصطلح ملحمة، وأصله التاريخي ومفهومه؟ يرى الدكتور إبراهيم حمادة أن بريخت:

قد استعار هذا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التقليدي القائم على قواعد غالباً أرسطية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية المسرحية ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلاً من مشكلات الأفراد. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب في المتفرج المقلوبة، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، بل تعتمد على الرد واللقطات اللامتناهية ومضاربة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدنو بها (الشخص) على الخشبة (٣٧)

ولكن الدكتور حماده، لم يجدد تاريخياً إطلاق هذا المصطلح، دراما ملحمة، بينما يرى الدكتور أحمد عثمان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح، دراما ملحمة واتخذت " عنواناً جانبياً " (٣٨) لها، هي مسرحية الفوننس باكية الإعلام، والتي عرضت عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال برلين، فهي إذن أول مسرحية ملحمة ماركسية في التاريخ، وهي تعالج محاكمة المتمردين في شيكاغو في عام ١٩٨٩ " (٣٩).

ولقد درج الدارسون على تسمية المسرح البريختي بالمسرح الملحمي، والملحمة في أصلها شعر درامي مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخصيات " والملحمة هي الواقعة العظيمة في الفتنة " (٤٠) والمسرح الملحمي ليس جديداً كل الجدة كما يقرر بريخت نفسه حيث يقول :

إن المسرح الملحمي ليس جديداً من ناحية الشكل ، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسوي القديم فيما يختص بمرضه للشخصيات، وباهتماماته الفنية . كما أن مسرحيات (الغموض) في القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كذلك للمسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح المسيحي، وقد كانت هذه الأشكال المسرحية تلائم ميولا خاصة في ذلك الوقت، تلك التي انتهت بانتهااته (٤١).

والمسرح الملحمي السياسي عند بريخت له دور فعال في إيقاظ وعي المشاهد وحكمه النقدي، ويشير فيه الإحساس بالغربة والدهشة لما يراه " (٤٢)، ويشير فيه لإرادته التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيش فيها، ويرأها أمامه في العرض المسرحي الملحمي السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفاً .

ومن بين التجديدات (الشكلية) (٤٣) في المسرح الملحمي، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحي بآرائه الخاصة في الأوضاع التي يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسي مثلاً أو الوضع الاجتماعي أو الاقتصادي أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التي تهم المتلقي، تماماً مثلما يستخدم الروائي طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارئ، للفعل وللشخصية، وبريخت ينتهز هذه الفرصة إلى أقصى حد مستخدماً وسائل الرد للتأثير في عقل المتفرج " (٤٤)، وتنويره مهما كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحي الملحمي السياسي " (٤٥) يخاطب السواد الأعظم من جماهيره بقصد استفزازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكني معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة وحلها حلاً أفضل . حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة " (٤٦)، والمسرح الملحمي قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية عن

طريق التعليق على الحدث ، فيمكن للمشاهد نوعيه العقل النقدي أن يرى التناقضات ويسعى لتغييرها .

لقد هاجم الكثيرون من النقاد المسرح الملحمي موجهين إليه تهمة أنه مسرح أخلاقي الى درجة كبيرة ، لكن بريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأخلاقية لا تحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي ، فليست عاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف الى الدراسة " (٤٧)

ومؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية " فكل شيء يتوقف على (الحدوته) القصة ، فهي قلب العرض المسرحي " (٤٨) ؛ ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي ، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بأدائه الكورس والرواة ، بإعداد الأغاني وما يقوله الممثلون " (٤٩) وأن يحدث تسلسلا في أجزاء القصة ، " كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر ، وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمرحبة داخل المسرحية ، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين ، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي " (٥٠) ، وعلى هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث ، أو حوادث مروية بدون تنقيد مصطنع بالزمان أو المكان ، " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز ، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا " (٥١) وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحياتي الخارجي ، ومتابعة الراوي ، الذي يقوم مقام المنلوج ، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات (٥٢) وله تأثيرات مكانية منظورة ، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن له موقفا من الأحداث ، وهو يعلق عليها ، " فبالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملترم ومتجاوب معها داخليا " (٥٣) فالراوي يروي علينا الأحداث بينما الشخصية تؤدي دورها صامتة ، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشاً وهي تنجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هرب أمه وتركته ، تحت رحمة الثوار وجروشاً تؤدي هذا أداء صامتا بينما المغنى يغنى في ضمير الغائب ، الزمن الماضي " (٥٤)

فالرأي بمشابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية ، والقضاء على أي فرصة للاندماج .

وربما يكون من الخطأ استخدام لفظة (البطل) بالنسبة لمسرح بريخت ، ذلك لأن فكرة البطل ، غير موجودة عند بريخت ، إنما الموجود هو شخصيات أو نماذج من الحياة ، لأن معنى وجود بطل في مسرح بريخت ، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير ، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت ، وبذلك لا تستطيع أن تحقق ذاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع ، وكي تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالاً ، وعليه فإن بريخت لم يجعل الناس أصغر مما هم ، ولم يضخم الشخصيات المسرحية بل وضعها على مبعدة (٥٥) ، وإن الظروف الخارجية دائمة التغيير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدل

بالتالي، وعليه يمكن القول «إن الإنسان في حالة تغيير مستمرة في مسرح بريخت»^(٥٦) ولأن علاقات الإنتاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعملية تاريخية»^(٥٧) يكون في حاجة لإعادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

ليس على الإنسان أن يبقى كما هو الآن، كما لا يجب أن ننظر إليه كما هو عليه الآن، بل كما يمكن أن يصير إليه أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن أضع نفسي مكانه، بل أن أضع نفسي في مواجهته حتى يمكن أن يمثلنا جميعا. ولهذا يجب على المسرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غريبا^(٥٨).

لقد تحول الإنسان في مسرح بريخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فهو لا يتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تحول وتغير مستمرين»^(٥٩)، فإن ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويرى جورج لوكاتش أن «شخصيات بريخت كانت في يوم ما بوقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها»^(٦٠)، فقد أحالت تعليمية بريخت السياسية أن تقدم كلاما على السنة البشر، «ولا يصور هؤلاء البشر أنفسهم»^(٦١) لأنه حاول أن يفرض منهجا ثقافيا على المتفرج فتحوّلت شخصياته إلى مجرد أبواق لصوت المؤلف وأفكاره السياسية ومع ذلك لم يحاول بريخت، رسم صورة «لبطل إيجابي في مسرحه»^(٦٢) إنما جنح لعرض عدد كبير، من العاهرات، والمحتملين ورجال العصابات، والملوك والنازيين، والجميع ضحية مجتمع قاس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيات بريخت طيبة واردة ومسرحه مسرح تتصارع فيه الطبقات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بؤس البؤساء والغالية العظمى من الملوك القدامى، «ورغم أن شخصيات مسرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا»^(٦٣)، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب نماذج بأهم الأعمال الملحمية مثل أوبرا القروش الثلاثة، والمرأة الطيبة من ستشوان، ودائرة الطباشير القوقازية، والاستثناء والقاعدة، والأم شجاعة، وحياة جاليليو، وفي هذه الأعمال تتبلور ملامح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منهما خصائصه التي ينفرد بها دون الآخر، «حتى إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض»^(٦٤).

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الدرامي، لا يتدخل بنفسه بل يترك لشخصه تتحدث وحدها وفق ظروفها وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات، ولا تحول العمل الفني إلى عمل مسطح يغلب عليه جميعه صوت المؤلف، «فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاييا»^(٦٥).

ويبدو غريبا ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير الدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتابة المسرح كفن مرثي يتطلب أن يتعد الكاتب ويترك شخصه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لو طرحت وجهة نظره التي يدعو لها الكاتب، لا يستثنى في ذلك المسرح الملحمي أو الأرسطي.

ولكن للمقارنة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأرسطي، نجد أن الفارق الأساسي بينهما يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة حضورا تاما في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي.

أما عن الفرق بين المسرحين في البناء، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهما للجمهور في رأي بريخت حيث يقول:

إن الفارق الأساسي بينهما فارق في البناء، وقد عالجت قوانينهما في فرعير مختلفين من فروع الاستطيقا وهذا الفارق في البناء إنما يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم العمل إلى الجمهور - من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب - أما فيما عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الدرامية^(٦٦).

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كما طرحنا سابقا، ولكن أيضا ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الدراما الأرسطوية، محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية (محصلة مجتمع)»^(٦٧).

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه، فالدراما اليونانية كانت أيضا تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان ممثلا للمجتمع الأثيني توافر فيه بعض الصفات الخاصة ليثنى له مصارعة الألفه، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهاميا بدرجة كافية لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية، قد يعرفها المشاهد مسبقا، وعليه فهو مسرح يتمتع بمرونة كبيرة. بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأرسطي مع البطل التراجيدي يقود إلى شفقة قد تكون سلبية»^(٦٨)، لكن بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المعروض، ومحاولة تصحيحه، ومنع اغترابه بدلا من وضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها ببعض وضرورية، والآنسان يشترطان حتمية تتابع في توليف الأحداث. ولقد اتفق الاثنان تماما حيث أن أرسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المأساة»^(٦٩) «بريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه»^(٧٠) كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت.

ولكن رغم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطعنا نقاط اختلاف كثيرة، إلا أن الدكتور عبدالغفار مكاوي يرفض تماما أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريخت حيث «إل مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمرح التقليدي أو يقارن به»^(٧١) على الرغم من أن العديد من النقاد أقر بأن الملحمية قديمة، وجذورها ممتدة لدرجة أننا من الممكن أن نكشف بعض الجوانب الملحمية في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتنبأ بما سيحدث بعد انتهائهما ولكنها على كل حال يتميزان تميزا واضحا في أن أحدهما يدور بكلية في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرا كله

.....
والشاعر المحلمي، والشاعر المسرحي يخضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة، أهمها قانون الوحدة وقانون التطور. .
وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما إليه نفس الدوافع^(٧٢).

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كما أكد دارسو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطي والملحمي.
إن بريخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو، بل دخل في تناقض مع «الرأسمالية»^(٧٣)، لأن المضمون كما هو معروف يفرض شكله، وبما أن مسرح بريخت مسرح سياسي، فإنه بالضرورة سيفرض شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي، كما أن مسرح بريخت كما يؤكد ليس ضده أرسطو، بل «لا أرسطي»^(٧٤)، بمعنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي، تمثل تغييرا في مستوى الأهمية والتركيز على أشياء دون أخرى، لدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمية، على مسرحه الجديد «المسرح اللاأرسطي»^(٧٥)، ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعة»^(٧٦) حتى لو كان مسرحا سياسيا ملحميا، يقول بريخت:

ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي، لاستحال أن يقوم

المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحاً، كذلك المسرح التعليمي، وطالما هو مسرح جيد، فهو مسل^(٧٧).

معنى هذا أن بريخت، في أعماله المسرحية، وكذلك في كتاباته النظرية - أدرك أن أعماله تبعث المتعة، «وأن المتعة لا تتعارض مع الفن»^(٧٨)، وإذا كان المسرح اللاملمحي، يبعث أيضاً على المتعة، فإنه يتفق مع بريخت ومسرحه الملمحي السياسي في أن كليهما يبعث على المتعة. وأن كان بريخت في مسرحه يهتم بالتعليم أكثر، لحرصه على طرح القضايا ومناقشتها، واتخاذ موقف تجاهها. ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المفهوم الذي يجعل من المسرح، مكاناً يتخلص فيه الجمهور من انفعالاته التي قد تدفعه - لولا ذلك - إلى المطالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في العصر الحديث «لسنا في حاجة لأن نشارك الملوك والأمراء نهاياتهم المأساوية»^(٧٩)، فنحن في عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رموزها في طبقات اجتماعية أخرى»^(٨٠) وهذا ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السياسي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفاق ودللنا عليها، بين بريخت في مسرحه الملمحي التعليمي، وبين أرسطو في مسرحه الدرامي، نرى أنه من الواجب طرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الآتي) - «الشهيرة والذي كرر كثيراً» - يوضح ذلك:

المسرح الملمحي (البريختي)	المسرح الدرامي (الأرسطي)
يروي الأحداث	١ - يجرى الأحداث
يجعل المتفرج مجرد مشاهد	٢ - يشترك المتفرج في الحدث المسرحي
يوقف فاعليته	٣ - يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته
يحملة على اتخاذ موقف	٤ - يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف
صوره للعالم	٥ - تجربة حية، أي ينقل للمشاهد تجارب وخبرات
المتفرج يوضع في مواجهه شيء ما	٦ - المتفرج يجذب إلى شيء ما
حجبه عقليه	٧ - يوحى للمتفرج بأمثلة
يدفع بالمشاعر	٨ - يحافظ على المشاعر
المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها	٩ - المتفرج يعيش في قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات
الإنسان قابل للتغيير، ويبدى أن يغير الأشياء	١٠ - الإنسان غير قابل للتغيير
التوتر مرتبط بمجرى الأحداث	١١ - التوتر مرتبط بالنتيجة
الإنسان موضوع بحث	١٢ - يفترض أن الإنسان كائن معروف مقدما

المسرح الدرامي (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١٣ - كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤ - نمو	تركيب (مونتاج)
١٥ - الأحداث تتقدم في خط مستقيم	الأحداث تجري في خطوط منحنية
١٦ - حتمية التطور	قفزات مفاجئة
١٧ - الإنسان شيء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ - التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعي يحدد الوجود
١٩ - يعتمد على الشعور	يعتمد على العقل

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق، أن نتيجة العرض المسرحى يحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمى السياسى فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويعمنع الاغتراب.

وما هو جدير بالذكر، أن الحديث عن بريخت وتحليله تحليلاً أدبياً نقدياً، وحده، سيقود حتماً إلى استنتاج غير مدعوم بسند، لأن تحليل بريخت حقيقة، لابد وأن يستند إلى العرض المسرحى "لأن أغراضه الكاملة، لا تتضح إلا بعد أن يعيد، بريخت، تنقيح المسرحية، في ضوء تجارب العرض، ولا يمكن قبل ذلك أن يعتبر عملاً كاملاً أو متتهياً" (٨٧) فالعرض المسرحى الملحمى عند بريخت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح والدراسة، ومحاوله فضح العيوب في التركيب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، مستهدفاً الدعوة إلى التغيير، ومنع الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه، عندما دعا إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية، "طلب التطبيق أولاً، أى العروض المسرحية أولاً، وليس على الدراما وحدها، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بأن مسرحه أكثر بساطة وسذاجة مما يصوره بعض المعلقين والنقاد والمتحذلقين" (٨٣).

فالتحليلات النقدية الأدبية، لا تستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفنى، وهذا لا يعنى أن كل ما كتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولا يعنى هذا مؤاخذه النقاد، ودارسى بريخت، بل فقط إقرار للحقيقة، وهى أنه لا يمكن ادراك العمل الدرامى، بكامل خصائصه، اعتماداً على النقد الأدبى وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف في طريقه تكتيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، "لأنه من الخطير، كما يقال، اتباع تكتيك بريخت نفسه في اخراج مسرحياته" (٨٤).

ولا يستطيع أحد أن يدرك بوعى ما يريده بريخت من مسرحه، "أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، ما لم يدخل من التعديلات ما يتلائم مع الظروف المتجددة، فهو بذلك يطبق نصائح بريخت نفسه": (٨٥)، لأنه يكتب مسرحاً ملحمياً سلساً، لكنه بوصفه مخرجاً، فإنه يستخدم

العناوين واللافتات والآليات وكثيرا من التعقيدات، " كما لو كانت تصرفاته العملية، تدحض نظريته، وفنه يتقصر انتقاده " (٨١) ويعترف بريخت بذلك فيقول

إن الإنجازات التقنية وحدها مكنت المسرح من إدماج عناصر السرد في العرض الدرامي، فإمكانيات العرض، والأفلام، والسهولة المتزايدة في تغيير المناظر بواسطة الآلات جعلت المسرح بجهازا تجهيزا آليا كاملا " (٨٢)

ويمكن القول، إن بريشت وجد في السنوات الأخيرة قبل موته أن مفهوم المسرح الملحمي " (٨٣)، ويعترف بريخت نفسه بأن المسرح الملحمي نشأ وفق ظروف خاصة، ولفترات قصيرة، " فلم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي إلا في أماكن قليلة، ولفترات قصيرة، " وقد وضعت الفاشية في برلين حدا عنيفا لتطور هذا المسرح " (٨٤)

ولقد كان بريخت نفسه، في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية، " كما وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحي المتصنع، الذي كان لابد لعقله المتوقد أن يرفضه " (٨٥) فهو في فنه المسرحي الملحمي، يرجع كثيرا استخدام حيل التغريب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت في أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردي والذاتي، وبجلا طيبا لإبراز نبوغه في فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أريك بتلي حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، ينطرف إلى مدى يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن بد من الحكم على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته " (٨٦)

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع العناصر المسرحية التي، قد تخدع العين وتثير الترقب في النفس - وهذا ما حدث عندما عرضت دائرة الطباشير والقوقازية في مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الخادمة، بل قلل من خطرها " ثم هو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف، ويميز الشخصية، وانما احتفظ بالموازنة، بينهما عن طريق تعمد أبعادهما الواحد عن الآخر " (٨٧) وأيضا يؤكد بريخت على أنه " يوجد بالتأكيد، الدرامي في الأعمال الملحمية، والملحمي، في الأعمال الدرامية " (٨٨)، فلا بد من الإبقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المشاهد في مكانه، ومن ثم فإن المسألة ترجع إلى نسبية هذا الوهم. فالإيهام الملحمي، هو الإيهام بأنه ليس هناك إيهام، لأن التخلي عن الإيهام مطلقا معناه التخلي عن الفن أيضا بشكل مطلق. حتى أن معظم المعجبين بكتابه بريخت المسرحية لا بد لهم " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفترة الأخيرة أي قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيدة كارار وحياة جاليليو - تقدم الدليل على عودة جزئية إلى الجماليات الأرسطوية التي كان يزدريها " (٨٩).

ويعد المسرح التعليمي مرحله " انتقاله " (٩٠) اضطرت بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في ألمانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانية على

جانب هتلر، ومن الطبيعي أن يزداد الصراع الفكري حده تبعاً لذلك، " واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الآله المسرحية في الإنتاج المسرحي، أي أن الكاتب والمخرج موضوعان في خدمه هذه الآله والتي كانت في أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان " (٩٦)، ويعترف بريخت بضرورة الآله في مسرحه واستفادته من التطور العلمي التكنولوجي رغم " أن الفن والعلم يعملان بطريقتين مختلفتين، فلا بد من الاعتراف بأننى لأستطيع أن أمارس عملي كفنان دون استخدام بعض العلوم " . (٩٧) ولكن الحال لم يستمر، فقد وقف أصحاب المسارح الكبرى في ألمانيا إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم في وجهه الكتاب التقدميين ومن بينهم بريخت مما اضطره إلى أن يتجه " تخلصاً من سيطرة الآله المسرحية إلى المسرح العمالي ومسرح الهواه الذى تعاطم شأنه، مما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحي جديد يناسب الظروف الموضوعية الناشئة " (٩٨). ويظن الباحث أننا إذا لم نرجع ظهور المسرح التعليمي الانتقال إلى هذه الظروف قد نقع في أخطاء كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعية الطبقة العاملة ضد خطر النازي " بشرع الاغتراب الذى يعانون منه والنتائج عن أسلوب الإنتاج في النظام الرأسمالي، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام " (٩٩) ويقول الدكتور ابراهيم حماده :

إذا ما سلمنا بأن المسرحية أو أى جنس أدبي آخر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية أو الاخلاقية أو الدينية أو الفلسفية . . إلخ . فكرة أو عظة أو مفهوماً أو موقفاً أو عاطفه أو حقيقة أو حادثة شخصية . . إلخ، فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أو هدف، ولقد تعرض مفهوم (غاية الادب) والدراما ضمناً لمحددات حاميه خلال قرون طويلة هل يستهدف الأدب التعليم؟ أم الإقناع لذاته؟ أم هما معاً؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ (١٠٠).

ويرى الباحث أن معظم المسرحيات حتى الأسطوية بها بصورة مباشرة أو غير مباشرة جانباً تعليمياً . ويمكن القول إن المسرح اليوناني يحمل جانباً تعليمياً واضحاً من خلال الدرس الذى يتعلمه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يحرقه النظام، كما أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنا وتنبيه أفكارنا «فهذا أيضاً الشاعر المسرحي الألماني بريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صورة جديدة» (١٠١)، ويؤكد الكاتب المسرحي رومان رولان على رسالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب «فلنلعمه النظر إلى الأشياء بوضوح والحكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس» (١٠٢)، وسيكون المسرح مصدراً لتعليم الذين يسيثون التوجيه كما قال براهما «سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة» (١٠٣). ويفرق لوركا بين التعليم والتثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلاً «فإن لي الوسع في تثقيف الجمهور

- ولاحظ أي أقول الجمهور لا التعب ، فمن الممكن تعليمه^(١١٠) ، لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغناء لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد كما هي الحال عند بريخت حيث ينقل الغناء التفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم»^(١١١)

ولا يجد بريخت غضاضة في كون المسرح معلما ومسليا في آن واحد لأن «التنافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة»^(١١٢).

يقول بريخت :

لقد شرع المسرح في أن يكون مغلما . وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية والدين والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فسر مجموعات كورالية الأشياء الغريبة على المتفرج كما عرضت أفلاماً عن الأحداث العالمية واستعملت الفوانيس السحرية في عرض الاحصائيات فيينا تتقدم (الخلفيات) تتعرض العلاقات الإنسانية لعملية النقد . فنشاهد العلاقة الخاطئة والعلاقة الصحيحة ، كما نشاهد الإنسان الذي يعرف ما يفعله و الآخر الذي لا يعرف . لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب ، بل أولئك الذين يرغبون أيضا في تغييره . أي أنه سوف تفلسف الأشياء على المسرح^(١١٣) ، ويتعبير آخر سوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقد فرضت الظروف وجود المسرح التعليمي ، ولا يمكننا إنكار القصد للاستعمال المحسوب لتأثيرات التغريب إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهور والممثلين»^(١١٤) وبين الممثلين والجمهور معتمدة على «أقصى حد من البساطة والفقر في الأدوات»^(١١٥).

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو «علاقة الفرد بالجماعة»^(١١٦) ويبرز هذا عن طريق إبراز الاغتراب بأنواعه ، فيحدث التعليم لدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاغتراب .

ويرتبط عادة مفهوم التغريب بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريخت ، ومفهوم التغريب عند بريخت هو «جعل المؤلف غريبا»^(١١٧) ، ويعرفه الدكتور ابراهيم حماد فيقول : الصورة المغربية هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مؤلف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهر غريبا . إنه

القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته أو سماع شيء تعودا تماما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك ، وبأنه سيكون كذلك . ولكن عندما يقوم الينا شيء جديد نعتقد بأنه ليس حتميا . وعلى هذا قد نقبله ونقتنع به وقد نرفضه وننبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوقا لنا ومعتادين عليه فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد الاحتملي ، ومن ثم يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا شيء إلا لأننا تعودنا عليه وأما بصحته ^(١١٣).

ومن هنا يمكن أن نعيد النظر في الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فنعمل فيها العقل ، ونعمل على تغييرها بعد أن نكون قد وصلنا إلى لحظة الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الوعي والفهم . ويرى الدكتور أحمد عثمان أن

: بريخت قد رادف بين «التغريب» *Verfremdung* وبين التلحيم *Epikurung* وكأنهما لفظان متطابقان تماما . ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل *Zeigen* ، بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السبورة هكذا يفعل الممثل الملحمي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها توأما كما يلي : *Verfremdungseffekt* واختصارا *Effekt - V* - وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت بنفسه على المدوره والرؤوس المدببة قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الالمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية :

estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

depaysement, estrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت ، هو أن أيّا منها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة ^(١١٤).

وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التفرغ لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، وبعضهم قال إنها ، «ترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها يحاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن «المسرح الحديث»^(١١٥) ، يجب أن يحمل الناس على التفكير والا يحركهم عاطفيا»^(١١٦).

أما جون ويلت فيرى أن بريخت قد استفاد «من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى لموسكو عام ١٩٣٥ ، والتي شاهد خلالها الممثل الصيني مي - لان - فانج وهو يمثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة»^(١١٧).

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأدائها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقظة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال هذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتسنى لنا «الحكم»^(١١٨) ، والإدراك . وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالاشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من الشرق ، «وصحيح أن بزيشت انجذب إلى مسرحيات النو اليابانية والدراما الصينية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل الغريب وأنه كان مثل - بيتس - يستخدم وسائل تقليدية مثل الاقنعة والايام والرقص والاشارات»^(١١٩) ، عامدا إلى إعادة البساطة والسذاجة اللتين افتقدتهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رغبته في التفرغ وصولا إلى يقظة المتلقي ، إذن فالتهيرير الذي دفع بريخت إلى التجديد والتطوير لتكنيك الاغتراب هو المضمون ، وهو الذي دفعه إلى اعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السياسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كما هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله فليس معنى التفرغ هو مجرد كسر حاجز الإيham - رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهاية - وهو ليس يعني إبعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل ، «وأظن أنه من الاجدى أن يضحي بهذا الإيham إذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة»^(١٢٠).

إن نظرية بريخت في مفهومه للتفرغ لا تقوم فقط على النفي ، كما نرى منى أبو سنه ، حيث تقول :

إنها تتضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديالكتيك وهي نفي النفي ، وبذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة واحدة ، فالخطوة الأولى هي تقديم ما هو مألوف بشكل

يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط
جعل الظاهرة تبدو غريبة وإننا تقديمها من خلال رؤية
محددة تقود إلى تغيير الواقع ^(١٢١).

وذلك من خلال توليد حالة استهزائية لما لدى المشاهد ، لأنه يزحزح
المشاهد وبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المسرحي المختلفة ، يقول
بريخت :

فلندع إذن كل شقيقات الدراما من فنون لا لكي نخلق
عملا فنيا متكاملا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضع
، بل لكي نخدم - مع الدراما - وظيفتها الأساسية بطرقها
المختلفة ، وتتلخص علاقاتها مع بعضها البعض في أن
تؤدي إلى التباعد المتبادل ^(١٢٢).

ولكن ربما يؤدي تداخل عناصر العرض المسرحي إلى إيجاد مزيج مختلط فوق المنصة ، من
المشاهد الصغيرة والحكايات والأشعار والأغاني ، ومن هنا تكون الخاصية المميزة للمسرح
الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، « فمن الممكن لكمية الأحداث الكثيرة التي تقدم في متنوعات
من الأساليب الدرامية والغنائية والسردية على حد قول جون جاسنر » من الممكن لها أن تبث
الأثر الدرامي ^(١٢٣). لكن الباحث يختلف مع جون جاسنر ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى
أهمية القصة وتسلسلها في المسرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبعثر) ، الذي
أشار إليه جاسنر بالإضافة إلى أن هذه العوامل نفسها والتي يسميها جاسنر (بالمبعثرة) هي من
شأنها أن تجعل المتلقي في حالة يقظة عقلية كاملة . وإن لجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج
إن عزل المشاهد عن المسرح دائما يهدف وفق نظرية التغريب إلى مساعدته على ممارسة « التفكير
النقدي الإيجابي » ^(١٢٤) ومحاولة العثور على الاجابة عن الاسئلة التي يطرحها العرض المحلي
السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل ما
تقدمه المسرحية من حقائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليا منها ، فالهدف سياسي
حيث قصد من تحويل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقيه حيث تصبح المسارح السياسية أقرب
إلى منظمات الاعلام ^(١٢٥) ، وذلك من خلال « الصدمة المعرفية » ^(١٢٦) التي يحدثها العرض السياسي
فيعمل المشاهد على إعادة ترتيب الأشياء ، وإزالة ، الاغتراب ، لأن الفكرة المحورية في مسرح
بريخت هي مشكلة الاغتراب ، والحل : هو إزالة الاغتراب ^(١٢٧) بأنواعه الاقتصادية واجتماعيا وتاريخيا
. ويمكن القول إن مفهوم التغريب يمثل مرحلة الذروة في البريختي ^(١٢٨) ويبقى مفتوحا لمن يريد
في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي .

ولنعدد الآن الوسائل التي استخدمها كاتب المسرح السياسي الألماني . برتولد بريخت أن
القاعدة العامة التي يصنعها بريخت لمسرحه هي « أن يحل السرد محل الدراما » ^(١٢٩) وأن يقوم أحد

الممثلين ليعلن أنه إنها «يقوم بدور مقدم العرض المسرحي»^(١٣٠)، أو المتعهد به ، أو حتى محركه الرئيس وهو في ذلك يخدمنا ، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض ، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسافة بين العرض المسرحي وأصالة أو أن يحمل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح»^(١٣١) بالإضافة إلى أننا في العرض البريختي « نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح ، يظل طول الوقت ، يزود المشاهد ، بالحقائق اللازمة »^(١٣٢) حول المواقف المعروضة على المسرح ، ليختار وليتخذ موقفا منها ، ويمكن القول إن كسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث « هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تتسلمها أيد قادرة ، انقلب إلى شيء منفر حقا ، وهو ، تسميع ، الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها »^(١٣٣) ويمكن القبول إن بريخت ، ، ابتعد عن التمديد في مقدمات مسرحياته على وجه الخصوص ، فشخصياته لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجود التفرج .^(١٣٤) ، ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يرويها راوي أو رواية ، لها دورها في مسألة كسر الإيهام تماما «الكلمة المكتوبة في العناوين »^(١٣٥) فكلاهما متساو في الأهمية وكثيرا ما استعمل بريخت الستارة الامامية كحائط ، تنعكس عليه عناوين الفصول ، كما استخدم ، في اخراجه ، الافلام السينمائية ، والصور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري ، على ستارة المسرح كمفردات لأحداث المسرحية الجاري عرضها ، كما يلاحظ ان معظم مسرحيات بريخت تقاطع أحداثها الجارية بأغنيات ، أو قصائد «شعرية » ، من شأنها ، ان تلخص الحدث ، أو تعلق عليه ، أو تنبأ به .

وتعمل الأغنية في المسرح الملحمي السياسي ، أحيانا على التطابق بين المفهوم المجرد ، والتكنيك ، والأغنية تعمل على الربط بين المستوى الفلسفي ، والمستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب »^(١٣٨) ومن الامور التي تساعد على تأكيد عنصر التغريب في المسرح الملحمي ، نقل أحداثها في الزمان أو المكان ، وهو ما نطلق عليه تغيير الإبعاد «الزمانى والمكاني» حيث يخرج الممثل من دوره ليخبر المشاهد ، بحادثة وقعت في الماضي «^(١٣٩) في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة على خشبة المسرح ، في أثناء حديث الشخصية ، ولا شك أن السعي إلى التاريخ لبعثه من جديد ، كمادة درامية ، يعد أحد الطرق التي يستعملها بريخت لتحقيق التغريب » لأنه قد يصعب على المتفرج أن يتذوق في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى «^(١٤٠) فالحدث هنا يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظهر لنا كما لو كان شيئا غريبا ، ومن وسائل التغريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة ، أو التكرار في الشخصية»^(١٤١) والذي من أثره يحدث التضخيم ، لأفعال المشاهد اليومية ، « كما لو كانت أحداثا تمت بالفعل ، وكانت تصدر عن ناس في زمن مضى وانتهى »^(١٤٢) ويوضحك عليه المشاهد رغم انه يفعله كل يوم ، وتحدث الدهشة والغرابة ، وهما اول خطوة عملية لتحرير المشاهد من أفعاله اليومية التي لا يدركها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضا له تماما «^(١٤٣)» أو بتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على أنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق «التظاهر بعدم الفهم»^(١٤١) ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي إلى نفي النفي . وقد يعتمد بریخت في مسرحه إلى أن يفرغ المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله بمعنى دنيوي فمثلا هو يحتفظ بالآلهة ولكن بعد أن يجردها من أسطوريتها وغموضها ، فيقدمها على المسرح في ملابس معاصرة ويتحدثون مثلما الإنسان العادي ، وهم خوفهم ، «أن تقديم الآلهة بهذه الصورة وهذا الأسلوب الساخر ، هو أحد وسائل تكتيك الاعتراض ، والهدف منه أن يرى المتفرج أن مصير الإنسان يحدده الإنسان ، وليست قوى غيبية ، كما الآلهة والتي ترمز للمثالية البرجوازية»^(١٤٢) وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستعملها المخرج المسرحي المحلي ، هي جميعها «نقطة الانطلاق لتكسيه عوامل الإيهام بالواقع»^(١٤٣) فمن ناحية الإنهاء ، يجب أن تكون مصادر الضوء ، أو انتشاره ، مرئية تماما على خشبة المسرح ، والمناة كلها إضاءة عالية جدا ، حتى في مشاهد الليل ، حتى لا يعطي المشاهد أية فرصة للاستغراق بالإضافة إلى أن صالة المشاهدين ، أيضا ، يجب أن تبقى مضاءة ، وإذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بذلك ، أو وضع «نمر صناعي»^(١٤٤) حتى يشعر المشاهد ، بأن ما يراه ، مجرد تمثيل

والديكور المسرحي ، في المسرح المحلي السياسي ، «لا يشرح» مكاتبة الحديث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، في إيجاز إلى المكاتبة»^(١٤٥) ويجب أن يتم تغيير الديكور أمام المشاهدين «أما الاثاث فهو هام دائما ، وذو دلالة ، والملابس معبرة ، وأصيلة معا ، والألوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جميلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والنقد»^(١٤٦) ، في ذهن المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدها ، فيجب إقناع الجمهور لاخداعه ، وتستخدم الاقنعة ، كمحاولة للتغريب ، وتؤدي الموسيقى وظيفة مماثلة ، معتمدة على التناقض بين الانغام ، وخشونة صوت المغنين ، واستخدامها موسيقى الجاز ، بما فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات خشبية ، وآلات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه التناقضات هو اضعاف وهج خشن على الظل الذي يكمن بين الخيال والواقع»^(١٤٧) كأن نسمع الموسيقى العاصفة في الظروف الناعمة ، والعكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقى المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الإيهام ،

أما أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي ، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، ما هو إلا عارض»^(١٤٨) ، أو قصاص ، يسرد ويروي علينا أفعال أشخاص آخرين ، في لحظة ما في الزمن الماضي «فالتمثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر ، وهو يعيد علينا روايتها»^(١٤٩) دون اندماج ، بل يجب أن يأخذ موقعا من الشخصية التي يؤديها ، حتى يتيح فرصة للنقد ، عاملا على ترك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما «مثلما يتوقع ذلك من المشاهدين»^(١٥٠) ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه «ليس ضارا أن يعتبر الممثل نفسه هملة ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة السرح هو هملة»^(١٥١) ، ولا يختلف بریخت عما عمله لتلميذه ، حيث يقول :

... إلا ان هذا لا يعني أن يظل باردا إن كان يلعب أدوارا تحتاج لعاطفة مشبوبة ، كل ما ينبغي عليه هو الا تظل عواطفه في الاعماق هي عواطف الشخصية التي يلعبها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن تترك للجمهور الحرية المطلقة في هذا المجال وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة ، يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة ، يجب على عضلاته أن تظل مرتخية ، لأن أي لفظة من رأسه مع شد عضلات عنقه ، سوف يؤدي بعين المتفرج بل ورأسه بطريقة سحرية إلى أن تستدير معه ، كما يجب على الممثل أن تتحرر طريقته في الأداء الصوتي من (الغناء الكنائسي) ومن تلك الترتيبات، التي تهدد المتفرج (١٥٥)

ومن هنا يجب على الممثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته تامة ، «بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج» (١٥٦)، ولكي يحدث التباعد المطلوب ، عليه أن يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم «(١٥٧)»، وأن الفعل تم في الزمن الماضي ، ذلك لأن المسرح ، الذي يهدف الى منع المتفرج من «الاندماج» (١٥٧)، لا يسمح للممثل بالاندماج ، فالمشاهد كالممثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلعب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رسدا إيجابيا ، «أن عقل المتفرج ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه» (١٥٩)، فثمة فرق بين الممثل في المسرح البورجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى :

أن متفرج المسرح الدرامي ، يقول : نعم ، لقد احسست بذلك ، وأنا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل ذلك دائما ، أن الام الإنسان تهزني لأنه لا مخرج له . هذا فن عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين . بينما يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن أظن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . هذا لا يصدق ، يجب أن يتوقف ذلك . إن آلام الإنسان تهزني ، لكن هناك مخرجا بكل تأكيد ، هذا فن عظيم إنه غير عادي ، إنني اضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين (١٦٠).

ويؤكد مانفرد مكفرت ، على قول إستاذه بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ، عند مشاهدة

عرض الأم شجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي "ولكننا نريده ان يضحك" (١٦١) على غباتها ، وعندما تعود الأم إلى تجارة الحرب ، هنا نريد من المتفرج أن يبكي على هذا المودج الانساني (١٦٢) ، فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشئ العام ، يتحول الى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والمباشر ، يصبح من الاشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل اثاره الدهشة والسخط لدى المشاهد ، ويعى قدرته على التغيير ، ويدرك أسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها ، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك يقول :

ولم يعد هناك ما يسمح للجمهور بأن يستسلم عن طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد (لا تترتب عليه أي نتائج عملية) إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحداث العملية تقرب وإبعاد . فالتغريب مطلوب لجعل الأشياء مفهومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم . (١٦٣)

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المشاهد ، بأن تكون الشخصية في حالة تغيير كاملة ، ومن خلال تتابع الحركة المسرحية ، توضع الشخصية في حالة ظروف جديدة ، والمطلوب منه أن يعدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستفر ، والذي يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذي وقعت فيه الشخصية ، وهذا هو المشاهد المثالي عند بريخت " ذلك الذي يبدو في عينيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانات التي لم تتحقق في كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني ، إنسان المستقبل اللاطقي " (١٦٤) ، إن بريخت يتوقع من المتفرج أن ينظر إلى الماضي والحاضر ، بهدف طرح التاريخ برؤية مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضي ، من أجل معالجة قضايا معاصرة ، وطرح الرؤية المستقبلية ، وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحي البريختي ، في حالة وعى كامل بالتاريخ متنقلا عبر عصوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد في عصرنا ، لمزود ، بحاسة نقدية أكثر وعيا " ولم يعد بمقدوره الاندماج بها فيه الكفاية ، نظرا للهوه التي باتت تفصل بين العالم المنقول على المسرح وبين عالم الواقع " (١٦٥) ، وعليه فالمشاهد في المسرح الملحمي يطلب منه أن يدخن ، ويبدى اعتراضه ، أو سروره ، مدركا أن ما يقدم ليس الا مجرد تمثيل في تمثيل ، " أما الرجل الساذج الذي يتردد على المسرح من وقائع فيتوحد بين ما يحدث ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم في القيام بنشاط فعلي " (١٦٦) .

إن بريخت في معظم مسرحياته ، لا يضع حلا ، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة ، " لكن ما يميزه عن الكتاب الذين يجذبون النهاية المفتوحة ، كأملوب مسرحي ، هو أن بريشت يكشف في مسرحياته عن القوانين المتحكممة في العلاقات البشرية السيئة ، منطلقا من كون أن هذه

القوانين ليست انسانية " (١٦٦)، وبهذا يكشف بريخت عن إمكانية وجود الحل ، من منطلق العمل على منع الاغتراب .

ويمكن القول ، إن الخبرة التجريبية ، لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية ، أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي ، فقط ، وإنما كما سبق ، أن طرحنا ، هي " محصلة تلك الوسائل جميعها " (١٦٦) من تأليف ، وإخراج ، وتمثيل ، ومشاهدين .

* الاتجاه البريختي في المسرح العربي .

بما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين ، هي الفترة التي شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث ، وهي أيضا الفترة التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض البلاد العربية ، وهي أيضا تعد العصر الذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي ، " فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة والحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صورا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي " (١٦٦) ، لأن ظروف عالمنا العربي - شائكة ومعقدة - متغيرة - وتستأهل التفكير العقلي ، كقضية المصير العربي والاهتمام بقضية الحرب والسلام ، ودور الامبريالية العالمية فيها ، والظروف الاقتصادية " ونقد السليبيات ، بل ونقد الذات العربية " (١٧٠) - أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي ، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياها ، وإلى المزيد من الصحو الثقافي والفني . ففي فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتي كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصرية . ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده ، بل تجاوزته إلى منهج الإخراج المسرحي . فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختي في الإخراج طلبا ليقظه المشاهد ووعيه بالقضايا التي تعنيه ، وكسر الحائط الرابع ، وشعر المشاهد انه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبه المسرح لابد أن يتخذ موقفا منه . فتحول المسرح في عديد من العروض العربية ، والتي سيأتى ذكرها في حينه ، إلى أداة تعليمية ، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف ، بغية التغيير .

لقد عُرِضت مسرحية بريخت ، الاستثناء والقاعدة ، على خشبة المسرح العربي في مصر أخرجها فاروق الدمرداش ، وفي دمشق أخرجها شريف خزندار ، ثم توالى تقديمها بعد ذلك في عديد من الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧ ، ثم تلتها " دائرة الطباشير القوقازيه " (١٧١) ، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربي ، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السيناسية الملحمية ، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التي تهم المشاهد العربي .

ولم يكن حديدا على المشاهد العربى ، ذلك النهج البريحتى التغريبي ، الذى يعمد إلى كسر الإيهام ، ومشاركة المتلقى ، " فهذه مسأله نجدها فى السامر التسعبي وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت " (١٧٢) . ولكن المسرحيين العرب ، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيهام ، إلا أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما فى حالة يقظة كاملة . وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول :

ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا و إبداع بريخت بذرتين ثميتين الأولى - منهجه فى القريب . فقد اتضح انه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان الذى يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج . ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى : فلم يـر مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات ، إلا الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثره والبدرة الشابه الاتجاه السياسى طبعاً ، وقضايا الساعة التى تطرحها مسرحياته ، وقد وجد مسرح العالم العربى فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال (١٧٣) .

وسر اهتمام المخرجين العرب ، والتركيز على شخصية الراوى ، بقصد كسر الإيهام ، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى ، فى الوجدان العربى ، فلقد كان " الحكواتى " (١٧٤) ، يشمل الاسلوب الملحمى فى تقدم عرضه الفنى للجمهور ، ويؤكد على عقله عرسان ذلك ، فيقول :

الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأنطال وعلاقتهم بعضهم بعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا ، ويؤديها الحكواتى عناء أو ترتيلا يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحة الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم . وكانت عمليه القطع - الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفى إطار السرد نفسه (١٧٥) .

فاستخدام وسيله الحكواتى كفيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل المشاهد فى يقظه دائمه لاستيعاب قضايا المعروضة ، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من احداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور . لان " الحكواتى دوما يقوم

بعمل علاقة " تلامسية " (١٧٦) مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة " (١٧٧)، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال ، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يهدأ في تحديد موقفه معبرا كما سبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسانا ، " وتصل الأمور في بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة الى تذكيرهم دائما بأن يكونوا قضاة أو مراقبين (١٧٨) تماما كما حدث في مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس الملوك جابر . التى كان الجمهور فيها يشارك في العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقة جدلية مع " الحكواتى " (١٧٩) أو راوى قصة مغامرة الملوك جابر، كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا في حكايته مرة أخرى . وفي هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد :

ففى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته يندمج فى الراوى ، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى ، وتتجد هذه الفواصل ، وخلال مطالبة الجمهور بالصلاة على النبى أو ضب اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين ، الشيء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائما على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشيء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى ، فالواصل هى لحظات للتأمل ، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن . ولكن سرعان ما نعود إليه . فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا فى الوقت ، لان الموضوع هو نحن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدره على ، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية (١٨٠).

فالجمهور فى المسرح السياسي الملحمي ، لا يندمج أندماجا انفعاليا كاملا فى العرض المسرحي ، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفه . . وبالإضافة إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب فى استخدام الراوي لكسر الإيهام ،

استلهموا أيضاً معظم وسائل التفرير البريختيه والتي سبق الاساره اليها، فقط أثر الباحت آن يقف قليلا عند الراوى لأرتباطه بجذور عربية دراسية .

ومن أشهر العروض المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي اخديث عن بعضها مفصلا في الجزء الخاص بالتحليل)، مسرحيات ثورة الزنج ومأساه جيفارا للفلسطيني معين سيسو والذي لجأ إلى الإبعاد التاريخي لي طرح هموم الواقع العربي المعاصر، ومسرحية مغامره رأس المملوك جابر والملك هو الملك للسوري سعد الله ونوس والذي لجأ في الأولى للتاريخ، والثانيه لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فصيح لعبة التنكر السلطويه، ثم مسرحية الخرابه، والمفتاح، للعراقي يوسف العاني، والذي اهتم في الأولى، بالتشكل الملحمي، وفي الثانية لجأ إلى التراث الشعبي، ومسرحية وطني عكا للتساعر عبدالرحمن الشراوي، ومسرحية الرجل ذو الصندل الكاوتش، للجزائري كاتب ياسين ومسرحية لعبة الحب والثورة لرياض عصمت ومسرحية ليلة مصرع جيفارا، لميخائيل رومان، وبلدي يابلدي للدكتور رشدي وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان، والمهرج لمحمد الماعوط، وهي مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضيه، وملحميه في آن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشارة إلى أن هذه التقسيمات قد تكون تعسفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل حفلة سمر من أجل ه حزيان، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى والمسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبدالعزيز حموده، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، ايضا يمكن ادراجها تحت مسرح الإنسقاط السياسي، ثم مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقه، لمصطفى الحلاج، ومسرحية جحا في الخطوط الاماميه، لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد - مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقي خميس ومسرحية الشياطين في القرية، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية ثورة صاحب الحمار، وديوان الزنج، للتونسي عز الدين المدني، وانتبهوا أيها السادة لسبل بدران من مصر.

ومسرحية سرور لإبراهيم بوهندي، والطبول لعيسى الحمر من البحرين. ومسرحية مع الخيل يا عربان لراشد الشمراي من السعوديه. (ومسرحية الشيء لشاكر خصباك، وكان ياما كان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل لقاسم محمد والمتنبى لعادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق.) (ولن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعه لعبدالعزيز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصقر الرشود، وتنزيلات، وردوا السلام لمهدي الصايغ، ومسرحية دار - إعداد جماعي لفرقة المسرح العربي - إخراج فؤاد الشطي، وخروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزيز الحداد من الكويت)^(١٨١).

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التفرير، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا في عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا

الاهتمام ؟ - رغم طابعنا الخاص بنا، والذي يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألماني، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النماذج التطبيقية الآتية.

* الملامح الملحمية في المسرح العربي.

* نماذج تطبيقية.

(١) البعض يأكلونها والعة لنيل بدران

المسرحية في فصلين، من مشاهد متتابعة، يربط بينها مقدم البرنامج، الذي يقدم المشاهد، ويعلق عليها، ويشارك في تمثيل بعضها، والممثل في مسرحية البعض يأكلونها، يشترك في أكثر من مشهد، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي، وجمهور المشاهدين. فالمسرحية عبارة عن سلسله من المشاهد التمثيلية القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جمهور النظارة^(١٨٢)، ويمكن أن نطلق على هذا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمتصر فاعل في الحدث الدرامي وليس مجرد راو " ^(١٨٣).

كتبت المسرحية، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٢ على خشبة مسرح جرداء، تكاد أن تكون خالية تماما من الديكور وتسجل المسرحية تسجيلًا كوميديا، كاريكاتوريا، كل ما يجري في حياتنا العامة على كافة المستويات.

في مسرحية البعض يأكلونها والعة، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو حبكة، فالمشاهد لا يربطها سوى خيط واحد هو، مقدم البرنامج، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروى ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة فيتحقق بذلك إزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة، " ويؤدي هذا الأسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم. " ^(١٨٤)

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بعثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية، في المغرب العربي وفي تونس، مع محاولة الاستناد إلى أعماق مآرستهم في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور. ^(١٨٥)

والمسرحية، سلسلة من اللوحات، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا، نقدا لا يفارقه الإخلاص لحظة واحدة، ولا يأس من الإصلاح، وكان هذه السليبات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧.

ويشير المؤلف في إرشاداته إلى أنه " ليست هناك حاجة لستار يرفع " لأن الاتصال المباشر بين الجمهور، وما يجري فوق هذه المنصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولا حاجة إلى ديكورات مركبة، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أي إيهام بين العرض - والصالة، فإن الممثلين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم بعيدا عن المنصة عند انتهاء المشاهد.

ويستخدم العرض حيلة بسكاتورية ، تتمثل في شاشة خلفية تعرض عليها بعض الصور والمشاهد في أثناء العرض ، وهي ضرورية وأساسية ولا يمكن الاستغناء عنها .
ومن وسائل كسر الإيهام في مسرحية البعض يأكلونها والعة ، أن يقوم كل ممثل بأداء أكثر من شخصية في العرض ، فالممثل الذي يظهر في إحدى اللوحات كمدير أو رئيس مجلس إدارة ، هو نفسه الذي يظهر في اللوحات التالية كمطرب أو عامل أو فلاح . كذلك الممثل الذي تلعب دور الفنانة هي نفسها التي تظهر في اللوحات التالية ، كفتاة أو زوجة .
ويبدأ العرض ومقدم البرنامج يخاطب الجمهور ، ويطلب منهم ان يضحكوا باي وسيله ، فيحكى لهم نكتة ، ويقلد مهرج السيرك .

مقدم البرنامج : طب تحبوا أمشي على أيديه ، ولا ألعب
حواجبي تحبوا حد يضربني على قفايا ولا اقلع لك
البنطلون تحبوا تصعدا مونولوجات ، ولا تشرفوا السيرك
(يتحرك كالبهلولان ويؤدي بعض حركات لاعب السيرك)
تحبوا تحلو كلبات متقاطعه . . ولا تحبوا الرقص الشرقي
(يشير إلى أحد المتفرجين الاستاذ ده يموت في الرقص الشرقي ، بـ ساين في عينيه^(١٨٦))

وحتى يتضمن العرض المسرحي انتباه المشاهد ووعيه بما يدور في العرض المسرحي فإنه أحيانا وفي مسرحية البعض يأكلونها والعة يطلب من الجمهور أن يكون على حريته حتى لو اضطر إلى ممارسة التدخين .

مقدم البرنامج : راحتي فيه واحد يدخن ولوقت في
الصالة مايه على حريته اول مايبتدى العرض والنور ينطفى
في الصالة يقعد في اخر كرسي ويمد ايده في جيبيه ويطلع
سيجاره يدخنها بمزاج وهو يتفرج^(١٨٧)

إن نبيل بدوان ، في مسرحيته البعض يأكلها والعة ، قد وافق بريخت في ترك حرية المشاهد في أن يدخن ، في الصالة ، ويعلق ويستمر مقدم البرنامج ، في استخدام منهج الحكواتي ، والممثل الشامل

مقدم البرنامج : (يخاطب الجمهور) معايا راديو
وتليفزيون . . . معايا امشاط وفلايات ومعايا نفتالين
(يشير الى احد المتفرجين) الاخ الي في البنوار الخامس
يصحى شويه ، ويبقى ينام في بيتهم . . . على فكره أنا
أحب التقليد أقلد أى حاجه ، ساعات ابقي كلب .

(يقلد الكلب) . إحنا بنمثل . . بنلعب ، واهي ليله
وتعدى (١٨٨)

إن مقدم البرنامج ، في خطابه للمتهور ، وإشارته إلى أحد المتفرجين ، وتقليده للحيوانات يؤكد أنه يلعب ، ويؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل ، وبذلك يتيح مسافة بين العرض والجمهور كوسيلة لضمان يقظه المشاهد ، واستعداده لاتخاذ موقف تجاه ما سيعرض من النماذج السالبة ، ونلاحظ في هذا المشهد ، أن مقدم البرنامج يروي ويصف ، ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافة بين الصاله وما يتم على المسرح ، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام .
والتظاهر بالبغاء سمة من سمات شخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأسرته

مقدم البرنامج : يافندم أسرته ماتت من قرون

المدير : مين كتب القصيدة دى

مقدم البرنامج : البحري يافندم

المدير : أدوله علاوة

مقدم البرنامج : دامات يافندم (١٨٩)

وكان نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعه ، يفصح جهل المدير المسؤول - الذي لا يعلم عما إذا كان البحري حيا أو ميتا .

واستخدام اللوحات ، إحدى وسائل التفرير البريختي ، تستخدمها مسرحية البعض يأكلونها والعه ، ضمنا ليقظة المشاهد ، وكسر الإيهام .

الأول : لأحرب بدون قلم . . . القلم في يدي مدافع

والكلمات طلقات رصاص . طول ما قلعي معايا معايا

يقى معايا سلاح . . لن أتخل من دورى في مواجهة

الإمبريالية العالمية الوقحة موقعي هنا في الجبهة الداخلية .

في أى مكان صحرا أن كان . . . أو بستان بس أمان (١٩٠)

ويمكن القول " إن تغيير المشاهد السريع والإضاءة الماهرة والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح ، والسينما ، كلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحية " (١٩١) كمسرح تحرير . وتستخدم مسرحية البعض يأكلونها والعه أسلوب السرد وخطاب الجمهور تماما كالمسرح الملحمي :

الأول : (يتعد عن مركز التطوع ويخاطب الجمهور) عند

مستل حارب انما روعة امبارح البطل عسكرى اسمه

محمود ، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيلي ، ودمر

عشر دبابات . لالا دي غير سباعيه أول امبارح ، فرق كبير

بين الاثنين . البطل هناك كان اسمه فتحي والبطل
هنا اسمه محمود . . . ومعايًا تمثيليه سهرة لسه طازه من نص
ساعه - أنا اسرع واحد يكتب من المعركة (١٩٣) .

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اسامسا لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تمثيل وهذا
في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافة بين الممثل والمتلقى ، وتتيح له هذه المسافة أن -
يفكر فيها هو مطروح ، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير .
الخامس : انا بقة فنان . . . وحساس . . . وما قدرش
مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركة . . الفن يدخل المعركة
ليه ، الفن للفن مش للمعركة (١٩٣)

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن
للفن وليس الفن للمعركة ، خصوصا والمتلقى يعيش في حالة حرب حقيقية من جزاء عدوان
يونيو سنة ١٩٦٧ ، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقع المطروح الذي يعيشه المتلقى
يجعله في حالة يقظه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج المطروح .
ويعتمد وهذا المشهد من مسرحية البعض يأكلونها والعه ، الى جانب مخاطبة الجمهور
بشكل مباشر، يعتمد على السرد ، وتجسيد ما يحكيه مقدم البرنامج .

مقدم البرنامج : عادت النجمة الشهيرة شوشو من
الأراضي الحجازية بعد أن أدت فريضة الحج . . . وبمجرد
عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوبي) (١٩٤)

وهنا يعتمد المشهد على التضاد ، فرغم عودة النجمة الشهيرة من الأراضي الحجازية وأدت
فريضة الحج ، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثوبي) وهذا التناقض من شأنه ، أن
يتيح مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه .

أما الاعتماد على السرد فيتمثل في تلك الاخبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة .

مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا
أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهة وقد حملت
معها عشرات الهدايا الثمينه لأبنائنا وأشقائنا الواقفين على
خط النار . . (١٩٥)

وقد ساعد السرد ، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيه ، على تحقيق غايتها
الأساسيه وتتمثل في تنبيه المشاهد ، اتخاذ موقف من المعروض ووضح ذلك في مسرحية البعض
يأكلونها والعه . ويقطع مقدم البرنامج المشهد ، موجها حديثه الى الجمهور ، وكأن العرض عرض
ارتجالي

مقدم البرنامج : الاستاذ ده ماضحكشى ابدًا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو يااما مديون . . يااما
متجوز، يااما ناقد، يااما بقى أنا مش قادر أضحككم . .
ما تصحكوا بقى — انشأ الله يارب الي ما بضحك ما ياخذ
علاوة السنة دى ^(١٩٦)

وجدير بالإشارة هنا إلى أن الممثل الحكواتي، يستخدم وسائل كثيرة لكسر
الايهام، "كإدخال متفرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لدى
المشاهد ليشارك في اللعبة التمثيلية بأكبر قدر من التجاوب والانسجام". ^(١٩٧)
وإذا كانت مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد اعتمدت أساسا كمسرحية ملحمية على
تهينة التناقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندما يحدث المرشح جميع البسطاء
من العمال والفلاحين، بلغة مغربة عنهم تماما. ومن هنا يجيء التناقض.
المرشح: أخواني العمال، وابنائي الفلاحين أنا يعني أحب
أتكلم ببساطة ووضوح، أن جماعية القيادة أمر لابد من
ضمانه في مرحلة الانطلاق الثوري، وإن جماعة . . .
الانبعاج الانحداري يجب أن يكون الركيزة الأساسية
والمنطلق الأول، إذ ما التحم مع الانحدار التصاعدي
والتوسع الانكماشى والصعود الهبوطي مدعيا بالانفتاح
الانغلاقي والوضوح والغموض والملحمية
العمارية الموصولة حتما إلى طريق الاشتراكية ^(١٩٨)

فالتناقض هنا في كلام المرشح، الذى يبدأ حديثه، بأنه سيتحدث ببساطة، لجمع من
البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التى لا معنى لها، ومن خلال التناقض
في الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسافة بين المرشح، والجمهور، ومن ثم يفكر
المشاهد فيما يقال وفيما هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره.
وعندما يرفع مقدم البرنامج سماعه تلفون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العامة للرقص اللولبي،
لطلب راقصة، ويكتشف أن جميع الراقصات محجوزات، لشهر مقدما، في وقت تعيش فيه
مصر والعروبة، جرح الانتكاسة، فترد عليه مؤسسة الرقص اللولبي، بأن الشعب لا يدفع،
يكون تعليق مقدم البرنامج، حادًا ومباشرا.

مقدم البرنامج . . بتقول ايه، الشعب ما بيدفعش كثير دا
هو الي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا أيه ^(١٩٩)

وهنا يكون مقدم البرنامج، قد ضمن أن يجذب اهتمام الجمهور معه، وضمن يقظته «فالعلاقة
بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكهما في الوعي الاجتماعي» ^(٢٠٠)
«لقد أصبحت المشكلة الاجتماعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحرير والإثارة
ونلتقي مع هؤلاء الذين يتشدقون بالشعارات، ويتاجرون بكل شيء حتى بمعرفة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إذا دعوا للنضال كانوا أول انخاريين من أداء الواجب .
ويحدث التناقص، عندما تظهر على الشاشة الخلفية صور لبعض الممثلات والراقصات وبعض
إعلانات الأفلام السينمائية الغربية والمتيرة، في الوقت الذي تعاً فيه الجهود والطاقات من أجل
المعركة، وحيث يدخل أحد الممثلين حاملاً لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل
المعركة»^(٢٠١)

ويقطع مقدم البرنامج المشهد ويخاطب الجمهور .

مقدم البرنامج : (ينظر في ساعته) تحبوا بقه تأخذوا ربع
ساعة استراحة (يشير الى المتفرحين) ناين عليك عايز تشرب
قهوة بالأمانة قهوة سادة . . والأستاذ ده نفسه يدخن . . .
على أي حال اتفضلوا استراحة ولع نور الصالة .^(٢٠٢)
والفصل الثاني، كما الفصل الأول، يبدأ بمقدم البرنامج، في
توجيه حديثه إلى المشاهدين .
مقدم البرنامج : آمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هنا،
وبالإمارة كان يقزقز لب، والمدام اللي كان معاها عيل
بيعط . . حد ينده هم من بره، ماحدش ناقص تاني
(يفتش الصالة) ماحدش مزوغ - يعني نشغل نكمل . . .
إيه . . بتبصر في الساعة ليه ماتخافش حتلق
المواصلات . عارفك ما انت زي حالاتي من أشهر ركاب
الأتوبيس أبوشرطة^(٢٠٣)

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوماً يقيم علاقة مع
جمهور المشاهدين، عامداً إلى كسر أي إيهام، ومتيحاً مسافة بين مايقدم من مشاهد، وصالة
العرض، حتى يتسنى للمشاهد أن يفكر فيما يطرح أمامه وليتخذ موقفاً تجاه المطروح، ومن ثم
يعمل على التغيير.

والمسرحية لم تكتف بأن يقوم الممثل بأكثر من دور، بل أيضاً أتاحت للممثل أن يقوم مقام قطعة
الديكور أو الاكسسوار، معتمداً إلى كسر الإيهام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا .
(يدخل ممثل يحمل لافتة مكتوباً عليها محطة أتوبيس -
يقف مقدم البرنامج بجوار اللافتة - وكأنه ينتظر
الأتوبيس، وعلى الشاشة الخلفية تظهر سيارات - منطلقة
مزدهجة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي
تتوقف، ولكن بدون جدوى)^(٢٠٤)

ويسأله مقدم البرنامج

مقدم البرنامج : آمال سيادتك بتشتغل ايه

الممثل : محطه

مقدم البرنامج : سيادتكم محطه ، أهلا (يصافحه) وأنا راكب (٢٠٥)

وكما بدأت المسرحية ، بمقدم البرنامج ، يكون آخر من يحدث جمهور الصالة هو أيضا .

مقدم البرنامج : يا جماعة احنا أسفين اذ كنا يعني ، كان

قصدا شريف والله . . كان قصدا نسليكم ونضحكم

(ينظر في ساعته) ياه دا الساعة بقيت (بذكر الوقت

بالضبط) يادوب بقه تروحوا . . نرجو لكم نوما هادئا . .

وأحلاما سعيدة .

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والعه ، عدة نماذج مرفوضة «يربطها جميعا نمط كلي واحد ، يوفر لها أثرا عاما واحدا» (٢٠٦) ، تكون المسرحية الملحمية ، قد استطاعت فعلا التأثير على جمهور مشاهديها أو قرائها ، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتماعية ، بغية الرفض والتغيير ، فالمسرح السياسي الملحمي «يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليومي ، إيقاظه من سباته ، إلا أن النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرد أو ماشاء من تفاعل ، يلائم خطته» (٢٠٧)

إن مسرحية البعض يأكلونها والعه ، قد استطاعت أن تثير الكثير من النشاط والغضب والتمرد والتساؤل ، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا ، للإنسان المصري بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ .

في الأنظمة التنكزية ، تلك القاعدة الجهورية ، اعطني رداء وتاجا ، اعطك ملكا

مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك ، فالمسرحية مكونة من مدخل ، وخاتمه وخمسة مشاهد ، وأربعة فواصل ، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل ، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية ، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان المشاهد كما يلي على لافتات مثل «عندما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلبة وغنية بالطاقات الترفيهية» ، «والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة» ، «الملك يعطي سريره رداءه للمواطن أبي عزة» ، «المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا» ، «وعناوين الفواصل ، مثل «حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة» ، «محكوم على الرعية ان تعيش الآن متنكره» ، «نذكر بأنها لعبة - ولنتراهن على النتيجة» . . الخ . وهذه اللوحات الأربع عشرة تحدد الأحداث وتعلق عليها .

ومن وسائل التفرير في مسرحية الملك هو الملك ، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث ، وعدم الحرص على تطوره ، حتى لا يحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد ، ولقد استخدم ونوس الفعل الماضي طلبا للتفرير التاريخي وحرصا على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد .

عبيد : في قديم . . قديم الزمان . كانت هناك جماعة من البشر (٢٠٨)

ولا يخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل ، فالمسرحية تبدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة ، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى ، لتتعلم منها .

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة .

أبوعزة : هي لعبة .

الملك : نحن نلعب

عبيد : الكل جاهز ^(٢٠٩)

فالمسرحية ماهي إلا لعبه حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد ، والمقصود باللعبة مسرحيا ، هو أننا نمثلون وأن ما تقدمه ليس محاكاة للواقع ، وإنما أمشولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه . ومن هنا عمدت المسرحية إلى كسر الإيهام تماما ، كسمة من سمات المسرح التعليمي .

إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس ، حيث يقول :

الأولى ، هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بها يمثلانه ، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليا . وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعددين . الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعه واحدة ، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمشولة ، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها ، وهي تبلغه للمتفرجين . ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحد الطوائف ، وهي لا تتقمص الدور ، بل تشخصه ، أما الوظيفة الإضافية الثانية ، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين . ^(٢١٠)

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة ، فإن النص يطرح في أكثر من موضع إنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية ، ويؤكد زاهد ، وعبيد إنها سيكونان منزويين في هذه الحكاية .

مرة نظهر هنا . ومرة نظهر هناك ، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة ^(٢١١)

وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة

عرقوب : نحن نلعب

السياف : واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة ^(٢١٢)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب ، ويقول عرقوب :

عرقوب : . . . تم الملعب وبدأ الهزل ^(٢١٣)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة ، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص ، ومن ثم يعمل على الانتباه .

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرحية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث ، ولقد تكررت هذه

الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل :

أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم
فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام
البشر في جبينه ، والخير في يمينه
فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما^(٢١٤)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامية، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبوعزة بلغة تخرج إلى السجع، مثل «أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبض على العباد (مغنيا) أنقش الختم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض»^(٢١٥)

ولقد كانت لغة عبيد وزاهر رمزا للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي غزة دلالات متصارعة، إلى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر عبيد: في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمنع في التنكر. . التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي ان نتوقف مع اللحظة المواتية، لانبكر ولا نتأخر

وكأن عبيد، يلحن الصالة درسا في أصول التنكر الإيجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه . وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر السياف: في الحيلة السلامة. ومن الحيلة أن نذكر عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر عبيد: مامن ملك يتخلل عن عرشه إلا اقتلاعا زاهد: مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا^(٢١٦)

محمود: علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه^(٢١٧) وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية . ولكن «هل تعلمت شيئا»^(٢١٨)، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار»^(٢١٩) وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد .

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإبهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، وعلى سبيل المثال مايلى :

السياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ . أنا سياف أم جلاد . . .

إني أحمل بلطة لاسيفا^(٢٢٠)

عبيد: أما الشاهبندر والشيخ طه ، فإنها يتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى . . .
(الشيخ طه ، والشهيندر) معا . . ونحن . . من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط^(٢٢١)
الوزير: أنا الوزير برير الخطير. لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك^(٢٢٢)
ميمون: إني ميمون حاجب أيوان الملك ومقصورته^(٢٢٣)

عرقوب: وعرقوب بإذا يحلم؟

عرقوب: (مشيرا إلى أبي عزه) هذا معلمي ، وأنا خادمه^(٢٢٤)

عبيد: أما نحن ، فأفضل أن يدرز كل منا شفتيه ، ولا ييوج بما يحل في خاطره
زاهد: سنبقى متزوين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة^(٢٢٥)

وإلى جانب حيله بالتعريف بالشخصيات ، في مسرحية سعد الله ونوسي ، الملك هو الملك
لجأ إلى وسيلة بريختية أخرى ، وهي المشاهد الإيتائية ، فمثلا استخدم بريخت في مسرحية «رجل
برجل» ، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرابا جيب إلى المغفل غالي
غاي ، ويتحول من مجرد حامل مغفل إلى جندي نشيط ، يستخدم سعد الله ونوسي في مسرحية
الملك هو الملك ، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من
مغفل إلى ملك . وان كانت الفكرة الأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعد الله
ونوسي . إذ إن أبا عزه عند سعد الله ونوسي ، لم يتحول باختياره ، كما هو حال غالي غاي ، كما
أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إراديا وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشفط الأشخاص
لتقولبهم حسب مقاساتهم . فالرداء لا يلعب عند بريخت إلا دورا ثانويا ، أما عند سعد الله
ونوسي فقد لعب دورا أساسيا ، «لبس الرداء فأصبح ملكا ، أعطني رداء وتاجا ، أعطك
ملكاً»^(٢٢٦).

في مسرحية الملك هو الملك ، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية
بين المشاهد ، بل هناك بناء يقوم على المشاهد ، والفواصل ، والمشاهد الخمسة ، تكون للملك
والحاشية وأبو عزه وأسرته ، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار ، ويغلب عليها الطابع
التعليمي ، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل ، إلا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل
للمسرحية ، الذي يعتمد على الحدوتة كهيكل أساسي للبناء ، كما أن الشخصية لم تلغ ، إذ ركز
سعد الله ونوسي على جدلية علاقاتها ، كمستويات للتكيز.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين ، الحلم والواقع ،
فعندما ترك عرقوب ، سيده أبا عزه وحده ، ليحضر له الشراب ، يبقى أبو عزه وحده . . ويتخيل
أنه أصبح ملكا يعذب أعداءه ، وهو ما لن يحدث أبدا . عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة .
وكانه مسرح - داخل مسرح ، يمثل فيه ممثل واحد .

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك ، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر ،
فهو بين الشعب من جهة ، وبين السلطة من جهة أخرى أياما كانت السلطة ، ومهما تغير

الملك، أما زاهد وعبيد، فيقودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعت بالدمى المعلقة بخيوط، فيها شهيندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة ووراءهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك : لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادق الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب ممنوع. المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع^(٢٢٧).

ففي الفترة التي تحتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتهدى السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعد الله ونوسي في مسرحية الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين. ويمكن القول إن السدرس السياسي الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه، ونقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية الملك هو الملك، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونوسي، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق ومكونات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤية العصرية، والتي قدمها ونوسي بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

المهرج ::.....الوحشية تابعة

كصغار البيض في الأعماق ولاستصاها ينبغي تحطيم كل

شيء

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خلال النص المسرحي، على أن نص المهرج، نص ملحمي، كتبه الماغوط على غرار أعمال بريخت الملحمية، مستخدما العديد من وسائل التغريب البريختي لكي يمكن المشاهد من ممارسة النقد المثمر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد، مسافة

بينه وبين العمل الفني لإتاحة حالة من الانفصال النقدية الواعية ومن هذه الوسائل، وسيلة التعريف بالشخصية.

قارع الطبل : وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قمر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربة الممثل الأول في الفرقة ويحنى للجمهور) اسمه سرعة وأصبح خلال شهر من المع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة رضعت الفن منذ نعومة أظفارها (تقفز الممثلة الأولى وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحني الجمهور أما الديكور ورسم الشخصيات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم (يقفز الرسام وهو يحمل سطلا وفرشاه يحنى للجمهور ويبدأ بطلاي الممثلين) الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتقل من المدرسة الكلاسيكية إلى التعبيرية فالواقعية فالتجريدية، وهكذا إلى أن أصبح أعظم طراش في البلد يتهاافت عليه البناؤون في كل مكان^(٢٢٨).

لقد قدم لنا قارع الطبل مثليه وأبطاله ومهندس الديكور، ثم يعرفنا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الأول بشخصية عطيل، فيقول:

قارع الطبل : (وهو يشير إلى المهرج الذي حمل الجثة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء^(٢٢٩).

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة ساينا «التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعتزة على ذاك، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يروونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل^(٢٣٠)، وذلك في مسرحية نجونا بأعجوبة.

وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها، ففي الفصل الثالث وأثناء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود، يطرح الماغوط الحوار التالي.

الشرطي : هل أسجل هذا الهراء
المدير : لا . إنه دجال ومنافق

صقر : إنني صقر قريش . . عبدالرحمن الداخل^(٢٣١)

ومن بين وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، وسيلة الحديث إلى الصالة، والذي يقوم به قارع الطبل، والذي يلعب في المسرحية دور الراوي «فالدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تعتمد إثارة الرد والجواب^(٢٣٢)».

قارع الطبل : أيها الزبائن الكرام . أيها الجمهور
الكريم .
ربوب : السلام عليكم
قارع الطبل : وعليكم السلام (مستأنفا خطابه) لقد كان
المسرح
الربوب : صباح الخير
قارع الطبل : صباح النور . أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد
ظل المسرح . . واحد قهوة للأستاذ
(مستأنفا) وبدلا من أن يذهب الشعب إلى
المسرح ، جعلوا المسرح يذهب إلى
الشعب . . فإلى حيوبكم أيها الأخوة
المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن
الأصيل الذي يخدم الشعب . . . ويسرنا
بهذه المناسبة أن بدأ برنامجنا هذا اليوم
بواحد من أعظم كتاب المسرح في العالم .
آلا وهو شكسبير ، وبمصرية من أعظم
المسرحيات في العالم آلا وهي مسرحية
عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه
المسرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم
يطرق من قبل ابدا . . . (١٣٣)

وفي موضع ثالث يوجه قارع الطبل حديثه إلى الصالة بعد أن تقدم الفرقة الجواله مشهدا
لهارون الرشيد .

قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كتتم مع العدالة والكرم
العربي في أبهى صورته وأروع شكل . . .
ولكن أيها الإخوة المواطنون . هل استمرت
الأمور على هذه الحال ؟ ابد أيها
الإخوة . . . (١٣٤)

ولم يقتصر دور قارع الطبل على رواية الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقديم الشخصيات ،
بل أيضا امتد دوره للتعليق على الأحداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهد قتل عطيل
لديدمونة بقوله :

قارع الطيل : (مستعلا حماس الجمهور لهذه الفترة من
البرنامج وهكذا أيها الأخوة رأيتم أمام
أعيكم ما فعله الغيرة في النفوس ، وما
تلحقه من ضعف وخدر في أهمم
والعرائم فينما كان عطيل . . هذا
البطل المغربي الشجاع يستعد للذهاب إلى
الحرب والنضال ضد الاستعمار . . . لم يجد
أعداء هذه الأمة سوى هذا الأسلوب
الرخيص ، أسلوب الغيرة لصرفه عن
واجبه^(٢٣٥) .

ولقد استعمل محمد الماغوط في مسرحية المهرج الأغاني ، كوسيلة تغريبيه من شأنها أن
تقطع الحدث ، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر .

المهرج : (تدخل على الفور الممثلة ثياب
الحارية وترقص أمام المهرج على الأنغام
التي يعزفها احد الممثلين وهو يغني أغنية
شعبية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في
ترديدها ، والتصفيق لها طربا
واستحسانا)^(٢٣٦) .

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقر قریش ، يشارك الغناء والرقص
في المشهد المسرحي .

المهرج : (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية
معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من
الجمهور ويشاركه الغناء والدبكة بينما
ينسحب القلة منهم)^(٢٣٧)

ومن وسائل التفریب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج ، التكرار الذي يؤكد شيئا
ما ، يريد أن يلت نظر المشاهدين إليه ، ففي الفصل الثالث وعندما يحتجز الشرطي المطربة ،
توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة :

المطربة (تلفت إلى المهرج و) : شرطي
بماذا تتحدث إلى شرطي ؟^(٢٣٨)

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معتدرا إلى
المطربة قائلاً:

المديرة شرطي بماذا

تحدثين إلى شرطي . (٢٣٩)

وكان الماغوط، يريد أن يقول أن الحديث أو الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه . فهم
لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتمثل التكرار في الفصل الثاني، عندما يستوجب
المهرج دخام البطل العربي أمام صقر قريش ليريه، قسوة الاستجواب المباحثي المعاصر،
المهرج: طبعاً، أنت غامض ومشوه (٢٤٠)

ونفس الاستجواب يتكرر، ونفس الالفاظ تقريباً، عندما يستجوب المدير ومعه
الشرطي، صقر قريش عند بوابة الحدود.

الشرطي: مشبوه

المدير: وغامض (لصقر قريش) أعزب

أم متزوج (٢٤١)

وإلى جانب تلك الوسائل التغريبية التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج نجد أنه لجأ
إلى البعد الزمني، فطرح مشاهد من مسرحية عطيل، ومشهداً من حياة هارون الرشيد،
ومشهداً من صقر قريش، حتى يتيح للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل
الأول، يخرج صوت من ساعة التليفون يؤكد أنه من الماضي، من التاريخ، (٢٤٢)
ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح - داخل المسرح، مثلما استخدمها بريخت في مسرحية
دائرة الطباشير القوقازية،

قارع الطبل: ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم
المسرحية، بكاملها، بل سنكتفي بفصل واحد منها، وهو
فصل الغيرة (الممثلون يصفقون) لأن الغيرة أيها الأخوة
من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصرية
الراهنة (الممثلون يصفقون) فلنل مشاهد الغيرة الخالد في
مسرحية عطيل الخالد، (الجمهور والممثلون يصفقون بينما
ينزوي قارع الطبل ويفسح مجالاً للتمثيل . . . صمت
ونحنحات وأصوات نراجل ثم يسقط الضوء على الممثل
الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج
محاولاً بطريقة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل
كقائد يشير بغطرسة وتوتر وكأنه بلا مفاصل . . . وسيطلق
عليه من الآن وصاعداً اسم المهرج (٢٤٣)

وتكرر حيلة المسرح - داخل المسرح في مسرحية المهرج، فيتقدم قارع الطبل مشهداً من

هارون الرشيد مستحدا الأفعى .

قارع الطل : . . . إلى (بصوت مرتفع ومتحمس)

هارون الرشيد لينسحب من المسرح ليخليه للمهرج وقد

ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد ، فيتعالى إلى التصفيق

والضحك والصفير (٢٤٤)

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث ، وإيقافه ليترك للمشاهد فرصة التفكير ، ويمنعه بقدر

الإمكان من الاندماح ، فعندما يقول المهرج الذي يلعب دور عطيل أن ديدمونه من نابولي ،

يصح له

الممثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر المثلة التي تلعب دور ديدمونه وقد وصفها الماغوط كالتالي

المثلة (تظهر مليئة النداء ، وهي بثياب عصرية ، تعلق

لبانا وتؤرخ حقيقته . الجمهور يصفق لها ، فتبسم له ثم

تنصرف لأداء دورها (٢٤٥)

فالمثلة التي تقوم ديدمونه تعتمد إلى كسر الإيهام ، كذلك يشاركها الجمهور .

المهرج : اين كنت حتى الان؟

المثلة . (متردده)

الزبائن . بالسينما : . عند الخياطة . . عند الكوافير .

المهرج : (للجمهور ايضا) رجاء يأخوان (٢٤٦)

وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور الممثلين في الحوار

المهرج : (للممثل الثالث) اكتب : أيها الكلب

رسول شارلمان : مولاي

الممثل الثاني : لايجوز

المهرج : اخرس . اخرسا (للجمهور الضاحك)

إخرسوا (٢٤٧)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ،

وتدخل الجمهور في الحدث . ولقد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج ، الخرائط كوسيلة

ايضاح ، فعندما يعرض صقر قریش على المهرج إحدى الولايات ويوضح له على الخريطة ميزة هذه الولاية .

عبيد الله : عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان .

صقر : الخريطة ايها الخادم . . سانتقي لك ولاية صغيرة في

حجمها كبيرة في فعلها .

الخادم : (يناوله الخريطة) تفضل يا مولاي

صقر: . . . لقد خوبا مافيه الكفاية (يبعث في الخريطة)

وجملتها (٢٤٧)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللغة، فعندما يناور المهرج، الذي يلعب دور عطل، ديدمونه طالبا مه المنديل تجييه الممتلة، أن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط الفاظا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، مك إنتر، جيمس بوند، وأحيانا أخرى يستخدم الفاظا منحوتة معجمية.

المهرج: وبعد وبعد

الممثل الثالث: أناخ الدهر على بكلكله، فكر مي من

مشربه ومأكله، حتى صرت من الضعف وانهرال، أمرق

والله من تقوب النخل والغربال (٢٤٩)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخذ موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هذا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام

صقر: طبعا إن الإجراءات شكلية . . سؤال وجواب

وأمسى حيث أشياء

المهرج: من قال لك هذا الهراء

صقر: أحفادي. الدورية التي أوقفني على الحدود

المهرج: (ناتحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا

يعني السؤال والجواب لديهم قد نموت وتتعفن هنا وراء هذه

القضبان قبل أن ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب

الشرطي: العهود التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الآن

عهد الكفاح عهد الحرية

المهرج: عهد الحرية . . وأعظم قائد في تاريخ العرب،

يقف وراء القضبان كالقتلة والمهريين (٢٥٠)

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية، وسوف يطلقون سراحه لكن الواقع، كما طرحه المهرج، أنه قد يموت ويتعفن دون أن ينتهي السؤال والجواب، كذلك، نجد أن الشرطي يتحدث عن عهد الحرية، لكن التناقض يتضح، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي. ومن سمات المسرح الملحمي، في مسرحية المهرج، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجواله، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة، التي أحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كما " يتبع بريخت تطور البشر طيلة حياتهم " (٢٥١)

المطربة : (تلتفت إلى المهرج) شرطي . بها تتحدث إلى شرطي ؟

المهرج : (يفاجأ بأنها ذات الممتلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الايام) ديدمونه المطربة : (وكأنها لا تعرفه) أهلا المهرج (مصدوما) ما بك؟ هل تتعزين بمفص؟ المطربة . (متفهدة باستعلاء) أذا إنها متاعب الشهرة أصبحت فوق الريح (٢٥٢)

ومن سمات المسرح الملحمي ، التي تتمثل في مسرحية المهرج للماغوط ، أن الممثل ، بعد أن يحكي ، يقوم بتجسيد ما يرويه .

صقر قریش : أريد أن أعرف كيف ضاعت فلسطين؟

المهرج : ضاعت بالخطب؟ صقر: الخطب؟ وماذا تعني الخطب المهرج . (ينس تعاسته على الفور ويتمص شخصية حطيب معاصر) أيها الاخوة المواطنين . . . أيها الشعب الكريم (ثم يقفز ويهلل ويصفق كواحد من العوغاء) (ويغني) يا فلسطين جينا لك وجينا وجينا . . . جينا لك (٢٥٣)

ومن الممكن أن يرى ممثل ، نم يقوم بمثل آخر بتجسيد ما يرويه زميله .

فارع الطبل : إلى (بصوت مرتفع متحمس) هارون الرسيد . (ينسحب عن المسرح ليخلبه للمهرج وقد ظهر بفناع بمنل هارون الرسيد فتعالى التصفيق . تم يجلس إلى طاولة عامرة بأصناف الطعام فيبدأ بالتهاهما شراهة تدعو للمزيد من الضحك) إن سعادته كما ترون يكب على طعامه باهتمام بالغ كما هي عادته كلما كان على وشك النظر في قضايا الشعب قضايا الجياع والمظلومين (٢٥٤)

هذه بعض جوانب الملحمية ، في نص المهرج لمحمد الماغوط ، وبالطبع ، لايمكن للباحث أن يتحدث عن التمثيل ، لأنه التزم بتحليل النص المسرحي فقط . بالإضافة إلى أنه لم يشهد العرض المسرحي وإذا كان محمد الماغوط في مسرحية المهرج ، قد أدان ، الديكتاتورية البوليسية " وأدان الإحياء العرب ، فإنه أيضا قد صور الشعب العربي ، سليبا ، أقرب إلى المتفرج . ففي

الفصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة ، غير مشارك في أي شيء ، مازجا الماضي بالحاضر .

صقر: الشعب . أين الشعب؟

المهرج: هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الدوايا الفارغة ، حيث يظهر ياتس من عامة الشعب في الوقت الحاضر وهو يحمل بضعة أرغفة ويسير ملتصقا بالحائط)

الشخص الأول: مش الحيط الحيط وقول يا رب الستره (يختفي ويظهر شخص آخر يحمل سله)
الشخص الثاني: من أخذ أمي بقللو يا عمي .
الشخص الثالث: لا تنام بين القبور ولا تشوف منا مات وحشه

الشخص الرابع: العين ما بتقاوم مخرز .

المهرج: هذا هو شعبك . هؤلاء أحفادك يا صقر قريش (٢٥٥)

وهنا يشير الماغوط ، ويضخم في سلبية الشعب الذي صورته كمتفرجين في الفصل الأول والثالث . حتى يرفض المشاهد ما يراه ، ويقول أنا لست كذلك ، وتكون له القدرة على الفعل ، وهنا يكون الماغوط ، قد وُفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس . وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي . ويلجأ الماغوط إلى جانب تسجيلي في مسرحية المهرج ، عندما يعرض على الملتقى بعض الحقائق المعروفة ، مثل ضياع الأندلس ، والاسكندرون ، وفلسطين .

المهرج: ولكن الاندلس رحمها الله يامولاي .

المهرج: ولكن الاسكندرون هي الأخرى

صقر ماذا . رحمها الله؟

المهرج: منذ عشرات السنين - احتلها الأتراك .

أبو خالد: نعم . نعم . . . فلسطين مهبط الرسل

والأنبياء . . .

المهرج: أصبحت مهبط الفانتوم والمظليين .

التهمة اليهود منذ عشرين سنة (٢٥٦)

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج . . إلى سيناء ، يكون جواب المهرج . إلى صقر قريش ، مولاي ، وسيناء هي الأخرى رحمها الله . من كل ما سبق يمكن القول إن نص المهرج لمحمد الماغوط ، به الكثير من جوانب المسرح البريختي ، حيث لجأ إلى التفرغيب في أكثر من وسيلة مثل - كما سبق أن ذكر الباحث - ، التعريف بالشخصية ، والحديث إلى الصالة والتعليقات ، والأغاني ، والتكرار ، والإبعاد المكاني والزمني ، واستعمال الأقنعة ، والكورس من

المشاهدين ، وكسر الحدث ، واستخدام الخرائط ، والتناقض ، والتظاهر بالغباء ، وتتبع تاريخ الشخصيات ، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي .

كل هذه الأساليب من أجل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأسطوية ، وترك مسافة لضمان يقظة المشاهد - حتى يعمل عقله ، ويتحد موقفا ، بعية التغيير نحو الأفضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي .
* خاتمة .

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين ، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي في توير المشاهدين ، ولكنه ربما فشل في أن يكسب جمهور العالم ، الذي زعم أنه يكتب له ، الطبقة العاملة والحزب والشرق ، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي ، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح الملحمي ، وأهمية وجوده والتأثير به في الوطن العربي .

إن مسرح بريخت التعليمي ، ما زال حتى اليوم يمارس رغم موت بريخت ، ويمكن أن تتأثر به من الناحية التعليمية ، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي ، جمهوراً من العمال ، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي ، الذي يتطلبه مسرح بيسكاتور ، والمسرح البريختي ، كذلك عدم رغبة بعض الحكومات العربية ، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح .

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه ، ومع نفسه إلى حد كبير ، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لأي مكان ، إنما في الوقت ذاته ، يدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يرهبها أن تنافس قصاها على المسرح ، أو بطريقة أخرى ، ترفض أن تتعلم شعوبها .

إن حاجة الأمة العربية - للبحث عن مسرح خاص بنا ، ينبع من بيتنا - للمسرح التعليمي ، حاجة ملحة ، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية ، والظروف الحضارية التي تمر بها الأمة العربية من ناحية أخرى ، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا ، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياها التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية .

* هوامش البحث

- (١) برتولد بريخت، القاعدة والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكاوى (القاهرة: مسرحيات عالمية رقم ٦، مايو، ١٩٦٥) ص ٣٢- المقدمة.
- (٢) سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى (- القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠١.
- (٣) د/ أمين العيوطى، " بريخت عن العرض الملحمي "، مجلة المسرح، عدد ٢٦ (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١.
- (٤) بيب آجي توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة: د. سامية احمد اسعد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.
- (٥) هـ. ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٢، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.
- (٦) يرى بريخت (أن المسرح لكى يكون سياسيا، لابد وأن يرفض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكواوس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر : برتولد بريخت، " الأورجانونت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اغسطس ١٩٦٥) ص ١٠٩، ٨٠.
- ولقد وقف بريخت بكتابات موقفا ماركسيا، وحد بين الفاشية والرأسمالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة، . (أنظر: الدراما الألمانية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمولى في الفن في المانيا، وقد هزه بعنف تمرد العمال في يونيه ١٩٥٣، وربما كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساعد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليبرشت. " إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم، فابحثوا لكم عن شعب آخر " :،
- انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لمسرحية الاستثناء والقاعد (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، عدد ٦٤) ص ٢٢.
- (٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.
- (٨) روبرت بروستايين، المسرح الثورى، ترجمة عبدالحليم البشلاوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون) ص ٢٤٠.
- (٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، وبدون أنسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قائما بين العلم والمجتمع، وبالتالي يصبح انتصار العلم بالضرورة ضد المجتمع وضد الإنسانية (انظر: منى أبوسنه، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.
- (١٠) برتولد بريخت، " الأورجانونت القصر المسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اغسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.
- (١١) الدراما الألمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٩١.
- (١٢) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨.
- (١٣) لقد كان الموقف الاقتصادى يمثل نسبة عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما على المستوى السياسى فقد تمثل الأنبيار في نشوء الفاشية في ايطاليا، تحت زعامة موسيليني، وفي المانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المعاصر " مرجع سابق ص ١٥٩.

- (١٤) برتولد بريخت، " حواريه شراء النحاس المسنكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دمشق: ١٩٧٨) ص ١٥٠.
- (١٥) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.
- (١٦) للمرجع السابق، ص ٢٣١.
- (١٧) يرى روبرت بروساين (أن الايديولوجية الشيوعية تعين بريخت على أن يجعل مشاعره موضوعية، وفه عقليا، المرجع السابق، ص ٢٠٦.
- ويرى عثمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلاني (أنظر: حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٢٤.
- ويرى محمود أمين العالم أن كل أهداف بريخت هي تأكيد على الجانب العقلي، انظر، " المسرح العاري الطليعي "، مجلة المعرفة، العدد ١١٧ (دمشق: نوفمبر ١٩٧١) ص ٣٦.
- (١٨) كتبت هذه المقالة حول عام ١٩٣٦، وأعيد نشرها في كتاب برتولد بريخت " كتابات حول المسرح " الصادر في فرانكفورت عام ١٩٥٧، وترجمتها إلى الإنجليزية أديت اندرسون في مجلة Mainstream في يونيو ١٩٥٨، وقد أورد هذه الترجمة هاكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، بريخت والمسرح التعليمي، ترجمة اسعد حليم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، رقم ٨٥٥، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٠٥. وانظر (برتولد بريخت، " المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق "، (مسرح تسليية أم مسرح تعليم)، ترجمة، د/ يسرى خميس، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٥.
- (١٩) يرى اريك بتلى أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، ح ١، ٢ (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص ٣٨٤.
- (٢٠) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١١.
- (٢١) المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٦.
- (٢٢) إن المسرح السياسي، البريختي، يعمل على إقناع جمهوره، بما وراء الحقيقة المطروحة امامه من زيف وخداع ويجعله يعمل على التصرف، بما يجعل هذه الحقيقة قابلة للتغيير والتبديل، بدلا من أن يقول (آه، صحيح، فعلا، ولكن ليس في الإمكان ابداع مما كان)، (أنظر: سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ١٠٢.
- ويرى الدكتور عبدالمنعم تليمه أن (الصراع في المسرح البريختي، هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة، ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الأخرى، ولذلك فإن، وظيفة المسرح التقدمي الملحمي لا تكون في الإيهام بواقع مصطنع بل تكون (الوعي) بواقع حقيقي قابل للتغيير أنظر مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.
- (٢٣) " الاورجانون القصير للمسرح "، مرجع سابق، ص ٧٩.
- (٢٤) بريخت، " اسعام في جوار مدينة دار مشنات حول المسرح "، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دمشق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠.
- (٢٥) رونالد جراي، بريخت، ترجمة نسيم مجل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ط ١) ص ٩٦.
- (٢٦) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، القاعده والاستثناء، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (٢٧) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٢٨) يرى روبرت بروساين (أن الثورة الدرامية، هي دائما أكثر كلية، وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح السياسي والاجتماعي) أنظر، المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ١٢ .
(٢٩) ' الاغتراب في المسرح المعاصر '، مرجع سابق، ص ١٦٥ .

(٣٠) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٠٦ .

(٣١) يرى ماسيمو كاستري (أن المسرح السياسي، هو مسرح التعليم والمعرفة من حيث انتعاشه بالمادية الجدلية وبالتالي فإن المسرح، ينتهي بأن يصبح مجموعة محتويات مسجلة من المادية الجدلية، وعليه أن يغيرها، أنظر:

Per un teatro politico Piscator Brecht Artaud, Giulio Einaudi Editore, S.P a Torino, 1973, P 154.

(٣٢) ' الاغتراب في المسرح المعاصر '، مرجع سابق، ص ١٦٤ .

(٣٣) نحن نعرف أن المسرح الإغريقي، قد عبر عن مأساة البطل اليوناني أمام القدر، لكن والعصر مختلف، والظروف الحضارية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافيزيقي، القدر الاقتصادي، أو القدر السياسي، أنظر، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٧، ويؤكد، كيت روليكة فايلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، هي التي تحدد مفهوم القدر في المسرح البريختي، أنظر كيت روليكة فايلر، " ارسطو وبريخت، الحكاية روح الدراما "، ترجمة، قيس الزيلدي (بغداد، آفاق عربية، العدد التاسع، السنة الثانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨ .

(٣٤) د/ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧

(٣٥) كارول كلورمان، "في أمريكا ما زال بريخت.. ذلك المجهول"، ترجمه انصاف رياض، مجلة المسرح، العدد ٥٨، السنة الخامسة (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٤ .

(٣٦) Karl Marx, Ludwig Feuerbach and the end of classical German Philosophy (Peking: Foreign Languages Press, 1976) P.66.

(٣٧) د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب ١٩٧١) مصطلح رقم ٢٣٠، ص ١٥٥، ولأن الملحمية لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملفيه البعد المكاني والزمني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء مما يتفق وروح الملحمية، لالكلية الحركة كما هي في الدراما أنظر: د/ امين العيوبي، "المسرح الملحمي عند بريخت"، مجلة المسرح، العدد ٣٥ (القاهرة: ١٩٦٦)، ص ٤٣ .

(٣٨) حول العناوين الجانبية في مسرح بريخت، يقول، هـ. ف. سارتن: (إن معظم اعمال بريخت لها عنوان فرعي) انظر: الدراما الألمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٨٣، ويقول بريخت، (يجب أن تتضمن العناوين، الموقف الاجتماعي أنظر، "الأورجانون القصير للمسرح"، مرجع سابق، ص ٨١ .

(٣٩) د/ احمد عثمان، "قناع البريختية"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٢) ص ٨٠ .

(٤٠) مختار الصحاح، (مادة لحم) (القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٢، ط ٩) ص ٥٩٤ .

(٤١) انظر: "المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والاخلاق - مسرح تسليية أم مسرح تعليم"، مرجع سابق، ص ٣٨ .

وحول نفس الموضوع .، انظر، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢ .، وانظر: "قناع البريختية"، مرجع سابق، ص ٨٣، وانظر: مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٣ .

(٤٢) "الأورجانون القصير للمسرح" مرجع سابق، ص ٧٩ .

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

- النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوباً فنياً فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فية ممكنة للكشف عن طبيعة هذه العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الخطأ الرئيسي والذي تنفر منه بقية الأخطاء هو النظرة الشكلية لمسرح بريخت (انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»، مجلة المسرح، العدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩)، ص ٥٤.
- (٤٤) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣٣.
- (٤٥) يجدر بنا أن ندرك أن بريخت لا يتحدث عن الدراما الملحمية، كنص أدبي، بل يتحدث عن المسرح الملحمي، كعرض مسرحي سياسي أمام النظارة
- (٤٦) برتولد بريخت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أي مكان»، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢.
- (٤٧) برتولد بريخت، «هل المسرح الملحمي» مؤسسة أخلاقية، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٠، ص ٢١١، وانظر، «مسرح تسلية أم مسرح تعليم»، مجلة المسرح، عدد ٥٨، مرجع سابق، ص ٣٨.
- (٤٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٤٩) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٣٦٥.
- (٥٠) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥١) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥٢) برتولد بريخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأقنعة والشخصيات)، ترجمه وتلخيص، ليلي جاد، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٠.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٣٠.
- (٥٤) «المسرح الملحمي عند بريخت» مجلة المسرح، عدد ٣٥، مرجع سابق، ص ٤٥.
- (٥٥) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدالمسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا: المكتبة العصرية) ص ٦٣.
- (٥٦) صبحي شفيق، «بريخت والمسرح والواقعي الملحمي»، مجلة المسرح، السنة الأولى، عدد ٢ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠٩.
- (٥٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والدينامو»، ترجمة مجاهد عبدالمعظم مجاهد، مجلة المسرح العدد ٥٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٥، ٦.
- (٥٨) «الأورجانون القصير للمسرح»؛ (٣)، مرجع سابق، ص ٧٨. انظر «أرسطو وبريخت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.
- (٥٩) معالم الدراما في العصر الحديث، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: «المرأة والدينامو»، مرجع سابق، ص ٤، ٥.
- (٦٠) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيسوي (القاهرة: دار المعارف، بدون) ص ١١٦.
- (٦١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٦٢) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»،

- مجلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.
- (٦٣) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٦.
- (٦٤) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق ص ٢٣، يرى بيراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقض في كونه شاعر يؤمن سائر الحمال، وكونه صاحب نظرية، أي أنه كان موزعا بين احتياجاته كمناد، وثورته كمجاهد، أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤.
- (٦٥) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ١٤٦٠ أ س ٦) ص ٦٩.
- (٦٦) انظر، «كتابات حول المسرح»، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.
- (٦٧) يته روليكة فايلر، «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، ترجمة قيس التريدي، مجلة افاق عربية، السنة الثانية، العدد التاسع (بغداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.
- (٦٨) «أرسطو وبريست الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩١.
- (٦٩) فن الشعر، مرجع سابق، هامش رقم ٣، ص ٣، انظر: هامش رقم (١)، ص ٦٤، انظر: ١٤٥٩ أس ١٦، ص ٦٤، ٦٥.
- (٧٠) واجي غنايت، «الشكل الاشتراكي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، أغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٠، ويقول بيراجيه توشار إن «القصة هي التي تستلفت النظر بالعمل، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم» انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٣.
- (٧١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (٧٢) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٤، وحول نقاط الاتفاق بين المسرح الأرسطي والملحمي انظر: «المسرح الملحمي عند بريخت»، مرجع سابق، ص ٤٢، انظر: «قناع البريختي»، مرجع سابق، ص ٧٤، ٧٧ انظر: جون وبالييت، «مسرح برتولت بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح، عدد ٧٤ (القاهرة: سبتمبر، أكتوبر ١٩٧٠) ص ٨٩٥.
- (٧٣) «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.
- (٧٤) «الاغتراب في المسرح المعاصر»، مرجع سابق، ص ١٥٢.
- (٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١.
- (٧٦) يقول بريخت، «الفن يتزركش، لأن عليه ببساطة أن يعوض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزركشات والصياغات والتنميطات لا يجب أن تصبح مزيفات ومجردات»، أنظر: «برتولد بريخت، ملاحظات حول دائرة الطبائشير القوقازية»، ترجمة صافيناز كازم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وانظر: د. امين العيوطي، «بريخت عن العرض الملحمي»، مجلة المسرح، عدد ٢٦، (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١، ٧٢.
- (٧٧) «المسرح الملحمي، في علاقته بالعلم، والفن، والأخلاق» (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، مرجع سابق، ص ٧٣.
- (٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.
- (٧٩) يقول بير أجيه توشار (أن تحليل بريخت صحيح إذا أكد أن المسرح الذي لا يقودنا إلا إلى مشاركة هذا الأمير أو ذاك - أمير يتميّل إلى مجتمع ارسطراطي - أفعاله أفراده والأمة، قد يحملنا على الإعفاء في تأمل جذب، لا شك أننا اليوم في حاجة إلى دعائم أخرى للجبال، في حاجة لكي نرضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق ص ١٧٩.

- (٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
- (٨١) حول نقاط الخلاف بين المسرحيين ، أنظر . د/ عبدالرحمن بدوي ، مقدمه دائرة الطباشير القوقازيه بملسله روائع المسرح العالمى ، العدد ٣٠ ص ١١ ، ١٢ وأنظر: المخرج فى المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ ، وأنظر ، مقدمه الاستثناء والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ٣١ ، ٣٢ ، وأنظر ، المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٣ .
- ٨٢ - بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥
- ٨٣ - فكتور كلويف ، " يتولد بريخت فى الدراسات الجمالية الحديثه " ، ترجمه عزيز حداد ، مجله المسرح والسينما ، السنه الثانيه ، العدد السادس (بغداد : نيسان ، ١٩٧٢) ص ٣٤
- (٨٤) غالى شكرى ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) ص ٥٠
- (٨٥) " قناع البريختية " ، مرجع سابق ص ٧٠
- (٨٦) المسرح الحديث مرجع سابق ، ص ٣٦٩
- (٨٧) " يتولد بريخت والمسرح الملحمى " الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ وأنظر ، " مسرح تسليه أم مسرح تعليم " ، مرجع سابق ، ص ٣٦
- (٨٨) " أرسطو وبريخت ، الحكاية روح الدراما " مرجع سابق ، ص ٨٧
- (٨٩) " هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى فى أى مكان ؟ " ، الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢١٢ ، وأنظر ، بريخت ، مرجع سابق ص ٣٣
- (٩٠) جون جاسنر ، المسرحى مفترق الطرق ، ترجمه سامى حشبه (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) . ص ٤٩١ .
- (٩١) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٩ - ٣٧٠
- (٩٢) مرجع السابق ، ص ٨٦٣
- (٩٣) " مسرح تسليه أم مسرح تعليم " ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، وأنظر :
- " المسرح الملحمى عند بريخت " ، مرجع سابق ، ص ٤٦
- (٩٤) معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ١١٥
- (٩٥) يرى ماسيموكا سترى ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك التفريب ، انظر : نحو مسرح سياسى ، مرجع سابق ، ص ١٥٥
- (٩٦) " حوارين بريخت فى الشرق العربى " ، مرجع سابق ص ٥٤
- (٩٧) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨
- (٩٨) " حوار عن بريخت فى الشرق العربى " ، مرجع سابق ، ص ٥٤
- (٩٩) " الاغتراب فى المسرح المعاصر " ، مرجع سابق ، ص ١٥٩
- (١٠٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، مصطلح رقم ١٠٥ ، ص ١٠٧
- (١٠١) خيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(١٠٢) أوديت أصلان ، من المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨ .

(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .

(١٠٤) ألقيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية «يرما» في مدريد عام ١٩٣٥ وطبعت في (المؤلفات الكاملة للوركا) الجزء الثامن ص ١٥٣ - ١٥٨ (طبعة لوسادا ، بونس ايرس عام ١٩٤٩ ، انظر الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٥) فن المسرح ج ١ ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

(١٠٦) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .

(١٠٧) المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(١٠٨) يرى ماسيمركا ستري (أن المسرح التعليمي لم يكن موجها إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موجها إلى الداخل إلى المفكرين والذين يمارسونه على أنفسهم بنشاطه ، مستفيدين بتقديته ، وكل المظاهر التعليمية) ، انظر . نحو مسرح سياسي ، مرجع سبق ، ص ١٦٥ .

(١٠٩) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١١٠) «لقد كان بيسكاتور يسعى إلى تغيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما بريخت فإنه يسعى إلى تغيير الفرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجدى من بيسكاتور ، ومن ثم هذه الزاوية يتعد المسرح التعليمي لبريخت تمام الابتعاد عن مسرح بيسكاتور» بيسكاتور هو مثير المجموع العفوية أما بريخت فيستعير الأدوات من أجل التفكير المتروى للفرد والذي يتحقق داخل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

(١١١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ١٠٦ ص ١٠٨ ، وانظر : «الشكل الاشتراكي للمسرح» ، مرجع سابق ص ١٩٠ .

(١١٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

(١١٣) يسميه بريخت (بأثر الاغتراب ، وأحيانا يصوغه رياضيا فيكفي بقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والقاعدة ، ص ٣٥ .

(١١٤) «قناع البريختية» مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جون ويلت أن (تعدد مفهوم التفریب ، والغربة ، والإبعاد ، وعدم الإيهام ، والمعنى واحد) ، «مسرح برتولد بريخت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦ .

(١١٥) ان هدم الحائط الرابع أو كسر الإيهام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر .

(١١٦) د. ابراهيم حمادة ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) . رأي يوتبال د ، ص ١١٤ . ويرى الدكتور أحمد عثمان (أن الاغتراب عند ماركس هو نفس المعنى للاغتراب عند هيجل ، وإن بريخت استعار مفهوم الاغتراب الهيجلي في مسرحه السياسي) ، وأن قضية كسر الإيهام وجدت في مسرح العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم في مسرح شكسبير . انظر : «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ، ٧٣ . ولكن الفرق بين كسر الإيهام في الماضي عنه عند بريخت ، أن الأخير يحاول أن يجذب عقل المشاهد أكثر مما يجذب شعوره كي يسلك سلوكا نقديا ، ويصبح قادرا على التغيير - انظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(١١٧) جون ويلت ، «مسرح برتولد بريخت» ، عرض وتلخيص علي شلش ، مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) ص ٩٦ .

- (١١٨) يرى روبرت بروتستين ، أن مسرح بريخت يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ليصل إلى درجة إصدار الحكم (فالمسرح ساحة محكمة) «يكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النعمة الذاتية تتردد في أعماله». أنظر المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ - أما أريك بتلي فيختلف مع بروتستين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان للإرادة ، ويكون الحديث العام أهم من الحياة الخاصة ، وتحت أضواء هذه الاعتبارات خطر لبرخت أن يجعل من المسرح قاعة محكمة يعاد عليها تمثيل محاكمات فعلية ، مثل محاكمة إحدى الساحرات ومحاكمة جريدة الراين والحكم بطرد عامل متعطل في ألمانيا من مسكنه ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ - ٤٥٧ . ويرى الباحث أن كلام بتلي أقرب إلى الصواب في الغرض الذي من أجله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السياسي ، وإذا سلمنا برأي بروتستين من ناحية ذاتية بريخت نكون قد حكمنا على مسرحه بالموت ، لأنه حسب رأي بروتستين ستكون جميع الشخصيات ، هي صوت بريخت وهذا منافي للمنطق .
- (١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .
- (١٢٠) برتولد بريخت ، «المستجكاوف» ، ترجمة د/ شفيق مجلي ، مجلة المسرح عدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) ص ٩١ .
- (١٢١) «الاغتراب في المسرح المعاصر» ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .
- (١٢٢) «الاورجانون القصير للمسرح» - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .
- (١٢٣) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .
- (١٢٤) يوسف الماني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط ١) ص ١٨٢ .
- (١٢٥) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- (١٢٦) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- (١٢٧) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤٨ ، ١٧٠ .
- (١٢٨) نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ .
- (١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .
- (١٣٠) قناع الرينخية مرجع سابق ، ص ٧٤ .
- (١٣١) يرى توشار أن الكورس عند بريخت ، مجرد معلق ، يكتفي بشرح النتائج التي يصل إليها المؤلف (عما يضايقني) ، بالرغم من الموسيقى ، وكأن المسرحية درس في الوعظ والدين ، وما تلك برسالة المسرح ، ويعتقد تلاميذ بريخت ، أن الضيق الحادث للمشاهد ، مقصود ، وخلاق ، إن الراحة التي تنشأ عن التطهير ، كاذبة ، انظر : المسرح وقلق البشر ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٢) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٣) د/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير ١٩٨٠ ص ٣٧٢ .
- (١٣٤) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بريخت عن العرص المسرحي «مجلة المسرح» ، عدد ٦ ، (القاهرة فبراير ١٩٦٦) ، ص ٧٤ .

- (١٣٦) يرى كاوول كلورماد (أن معظم مسرحيات بريخت ، بصرف النظر عن امتلائها بالاغنيات ، مكتونة بأسلوب بشري وهو نثر مميز انيق العارة
- (١٣٧) بريخت ، مرجع سابق ص ٩١
- (١٣٨) «الاغتراب في المسرح المعاصر» مرجع سابق ، ص ١٦٠
- (١٣٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٠
- (١٤٠) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .
- (١٤١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (١٤٢) بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .
- (١٤٣) «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .
- (١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧ .
- (١٤٥) «الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٧١ . ١٧٢
- (١٤٦) د/ عبدالعزيز حمودة «ملاحظات حول إخراج بريخت» ، مجلة المسرح ، عدد ٥٩ ، القاهرة : / فبراير ١٩٥٩ ، ص ٢٩ .
- (١٤٧) في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عبدالعزيز حمودة ، استخدام الكاتب ، حيلة القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيهام .
- (١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .
- (١٤٩) أنظر: في أمريكا . . مازال بريخت . . ذلك المجهول» مرجع سابق ، ص ٣٤ .
- (١٥٠) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٣ .
- (١٥١) معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، مقدمة الاستاذ والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ١٦ .
- (١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .
- (١٥٣) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .
- (١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق ، ص ١٩٠ .
- (١٥٥) الاورجانون القصير للمسرح - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٧٨
- (١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٩٥ .
- (١٥٧) قناع البريختية ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .
- (١٥٨) يرى ، جيمس روزا يفانر أن (بريخت كان في بعض الاحيان يعتمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذروة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث ، وصولا الى كبر الايام ، وجعل الشاهد يقطا» ، انظر : المسرح التجريبي من سناتسلافسكي الى اليوم «ترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، السنة ١٢ (بغداد : شباط ١٩٧٧) ص ٢٩ .
- (١٥٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
- (١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والفن والاخلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص

(١٦١) يرى، داركوسوفين أن (الوعي المتزايد إنما يقضي إلى الكوميديا، ويقص الوعي أنها يفضي انتراجيديا، مثلما ملمس في كتابات بريخت، انظر المرأة والدينامو، مرجع سابق، ص ٥ وانظر المسرح في معتق الصوق، مرجع سابق، ص ٤٨٤.

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٦٣) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٣٠٤، يرى براحية توشار، رأيا مناقضا لبريخت، حيث يرى ان بريخت يمارس صغطا ماليا فيه، صغطا مريسا، وخطيرا، غير مشروع، عند المتفرج، انظر: المسح وقلق الشر، مرجع سابق، ص ١٦٠. ويرى الباحث ان لرأي توشار مبالغ فيه إلى حد كبير، فإذا كان بريخت يمارس صغطا صد المتفرج، فهو إنما يمارس هذا الضغط حرصا على المتفرج، كي يطل دائما في حالة يقظة، ولأن مسرح بريخت به جانب تعليمي، وللتعليم لاند من اليقظة

(١٦٤) "المرأة والدينامو"، مرجع سابق، ص ٥.

(١٦٥) "حواريه" شراء الحاسن" المسكاوف، الليلة الثانية"، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(١٦٦) حود ديوي، المر حره، ترجمة، د/ زكريا ابراهيم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص ٣٣٩.

(١٦٧) "حوار عن بريخت في الشرق العربي"، مرجع سابق، ص ٥٥.

(١٦٨) أفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص ٥٦، وأنظر: "بريخت والمسرح الواقعي المفلحمي"، مرجع سابق، ص ١١٢.

(١٦٩) "قاع البريخت"، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٧٠) "المسرح العربي الطليعي"، مرجع سابق، ص ٤٦.

(١٧١) شارك المخرج الاحني الاماني، كورت فيت سعد أردش، في عام ١٩٦٨، في اخراج العرض المسرحي.

(١٧٢) "حوار مع الفريد فرج"، مجلة المسرح والسينما، العدد، ٥٠ (القاهرة: فبراير ١٩٦٨) ص ١٣.

ويشارك الدكتور نبيل راغب وجهه نظر الفريد فرج، في تأثرنا بريخت، حيث يقول:

ولاشك في أن الأدب الانساني كله يشكل كيانا عضويا متكاملا، يعتمد على عنصرى التأثير والتأثير، بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات فرغم أن جذور الملحمية وكسر الإيهام موجوده في أدبنا العربى وجذورنا المسرحية الا ان ليس عيبا أن تأثر ببرغت الالمانى ● أنظر: (د/ نبيل راغب، معالم الادب العالمى المعاصر (القاهرة: دار المعارف، سلسلة أقرأ، عدد، ٤٣٤، ابريل ١٩٧٨) ص ١٥.

(١٧٣) تمارا بوتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح، ترجمة، توفيق المؤذن (بيروت: دار الفرابي، ١٩٨١، ط ١) ص ٢٤٧.

(١٧٤) يعرف الدكتور عبدالحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات

ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كل يقلد اصوات الحيوان ايضا، وكان الشعب لا يلمس عنده تمثيلا جادا وإنما يلمس ما يثير الضحك ويشيع البهجه، ولا تزال له نظائر في الفنون التمثيلية الهزلية إلى اليوم. انظر: الدكتور عبدالحميد يونس، "الشاعر والربابه"، مجلة المجلة، العدد الثامن والثلاثون، السنة الرابعة، فبراير ١٩٦٠، ص ٢٣. وأنظر: مصطفى الفارس، القنطرة هي الحياة (توس: دار النشر التونسية ابريل ١٩٧٨ ط ١) ص ١٢.

(١٧٥) على عقله عرسان، سياسة في المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٧٨) ص ٨٢٧٤

(١٧٦) انظر: الكوميديا المرتحلة (القاهرة: دار الهلال، العدد ٢١٢، ١٩٦٨) ص ٨، ٩. ورأى عبدالكريم

رشيد، "في التصور المستقل لتعريب المسرح العربى"، مجلة اقلام، السنة الخامسة عشر، العدد العاشر

- (بعداد: ١٩٨٠) ص ١٩. وانظر: د/ عبد الحميد يونس "المسرح والجمهور"، مجله القون، العدد السابع (القاهرة: ابريل ١٩٨٠) ص ٥٩
- (١٧٧) انظر: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٥. وانظر د/ احمد عثمان، "الحلفه الثقافيه اللارمه المسرحيه في مصر والبلاد العربيه مجله المسرح، العدد الخامس، السنه الأولى، اكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤
- (١٧٨) سياسه في المسرح، مرجع سابق، ص ٢٧٤.
- (١٧٩) يتغير اسم الحكواتي على حسب البلد العربي (ففى الجزائر اسمه القوال) وفي مصر وسوريه (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين الساجه باسم الممثل الذي اوجد هذا النوع من الفن الشعبي. انظر. ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق
- (١٨٠) "في التصور المستقلي لتعريب المسرح العربي" مرجع سابق، ص ٢١.
- (١٨١) لمزيد من التفاصيل حول "ملاحج الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج"، يمكن الرجوع الى . مجله اداع، العدد الخامس، السنه الرابعه، مايو ١٩٨٦ م. القاهرة، اخينه المصريه العامه للكتاب، ص ١٩ - ٢٥
- (١٨٢) أفاق في المسرح العالمي. مرجع سابق، ص ١٧١.
- (١٨٣) فائق مصطفى احمد، "مسرح اخكواتي"، مجله الاقلام، السنه ١٨، العدد ٣ (بعداد: ١٩٨٣) ص ٨٨.
- (١٨٤) "مسرح الحكواتي. مرجع سابق، ص ٨٩
- (١٨٥) المرجع السابق، ص ٨٨
- (١٨٦) نبيل بدوان، البعض يأكلونها والعه، مكتونه على الاله الكاتنه (القاهرة: ١٩٧٢) ص ١، ٢.
- (١٨٧) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ٣
- (١٨٨) المرجع السابق، ص ٤
- (١٨٩) المرجع السابق، ص ٤، ٥
- (١٩٠) المسرحيه، ص ١٤
- (١٩١) د. عبدالعزيز حموده، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصريه، ١٩٧١) ص ٦٣.
- (١٩٢) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٠
- (١٩٣) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٩
- (١٩٤) المسرحيه، ص ٢٣
- (١٩٥) المسرحيه، ص ٢٣
- (١٩٦) المسرحيه، ص ٢٨، ٢٩
- (١٩٧) محمد أديب السلواي - مسرح عبدالكريم برشيد ووالاحتفاليه* مجله الاقلام، السنه ١٨، العدد ٣، (بغداد: آذار ١٩٨٣)، ص ٤٧
- (١٩٨) المسرحيه، ص ٣٤
- (١٩٩) المسرحيه، ص ٣
- (٢٠٠) المسرح السياسي، مرجع سابق ص ٦٦
- (٢٠١) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٣
- (٢٠٢) المسرحيه، ص ٤٤

- (٢٠٣) اليمض يأكلونا والعة، مرجع سابق، الفصل الثاني، ص ٢
- (٢٠٤) المرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٥) المرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٩
- (٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (بيروت دارين رشد للطباعة والنشر ١٩٨٠، ٣١) ص ٥٨
- (٢٠٩) المرجع السابق، ص ٦
- (٢١٠) سعد الله ونوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل سرحل»، الحياة المسرحية العدد ٤، ٥
- (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨) ص ١٨٤، ١٨٥
- (٢١١) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢١٢) المرجع السابق، ص ٦٧
- (٢١٣) المرجع السابق، ص ١٠٣
- (٢١٤) الملك هو الملك، ص ١٦
- (٢١٥) المرجع السابق، ص ٩
- (٢١٦) الملك هو الملك، ص ٦٧
- (٢١٧) المرجع السابق، ص ٦٥
- (٢١٨) المرجع السابق، ص ١٢٣
- (٢١٩) المرجع السابق، ص ١٢٤
- (٢٢٠) الملك هو الملك، ص ٦
- (٢٢١) المرجع السابق، ص ٧، ١٣
- (٢٢٢) المرجع السابق، ص ١٠
- (٢٢٣) المرجع السابق، ص ١١
- (٢٢٤) المرجع السابق، ص ١٢
- (٢٢٥) المرجع السابق، ص ١٤
- (٢٢٦) السابق ص ٩٩
- (٢٢٧) المسرحية، ص ١٢٤، ١٢٥
- (٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط (بيروت: دار العودة، ١٩٨١) ص ٥٠٧
- (٢٢٩) المرجع السابق، ص ٥١٥.
- (٢٣٠) د. عبدالعزیز حمود، المسرح الأمريكي (القاهرة: دار المعارف، كتابك رقم ٧٩، ٩٧٧)، ص ٤٢.
- (٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٩٦
- (٢٣٢) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٠) ص ٦٨
- (٢٣٣) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.

- (٢٣٤) المرجع السابق، ص ٥٢٢ .
(٢٣٥) نفس المراجع السابق، ص ٥١٤ ، ٥١٥ .
(٢٣٦) المرجع السابق، ص ٥٢١ ، ٥٢٢ .
(٢٣٧) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٣ .
(٢٣٨) المرجع السابق، ص ٥٨٧ .
(٢٣٩) نفس المرجع السابق، ص ٥٨٩ .
(٢٤٠) المرجع السابق، ص ٥٧٣ .
(٢٤١) المرجع السابق، ص ٥٩٤ .
(٢٤٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٥ .
(٢٤٣) المرجع السابق، ص ٥٠٨ .
(٢٤٤) السابق، ص ٥١٨ .
(٢٤٥) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٦) السابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٧) السابق، ص ٥٢٩ .
(٢٤٨) المرجع السابق، ص ٥٥٨ ، ٥٦٠ .
(٢٤٩) المرجع السابق، ص ٥٢٠ .
(٢٥٠) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٨٦ .
(٢٥١) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٥ .
(٢٥٢) ديوان محمد الماغوط، ص ٥٨٧ .
(٢٥٣) السابق، ص ٥٦٧ .
(٢٥٤) السابق، ص ٥١٩ .
(٢٥٥) لمرجع السابق، ص ٥٦٨ ، ٥٦٩ .
(٢٥٦) المرجع السابق، ص ٥٥٧ ، ٥٥٩ ، ٥٦١ .

المصادر والمراجع

- أولا : المسرحيات :
- ١- برتولد بريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القاهرة : مسرحيات عالمية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٦٥).
 - ٢- برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، (القاهرة : سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).
 - ٣- نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).
 - ٤- مسرحية «الملك هو الملك» سعد الله ونوس (بيروت : دار بن رشد للطباعة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠).
 - ٥- محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).
- ثانيا : مراجع عربية :
- ١- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩).
 - ٢- عثمان نوبة ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩).
 - ٣- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط ١).
 - ٤- د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).
 - ٥- مختار الصحاح ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).
 - ٦- يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا : المكتبة العصرية ، بدون).
 - ٧- غالي شكري ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧).
 - ٨- يوسف العاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).
 - ٩- د. إبراهيم حمادة ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١).
 - ١٠- د. علي الزاعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).
 - ١١- مصطفى الفارس ، القنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١).
 - ١٢- د. علي الزاعي ، الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).
 - ١٣- د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، أبريل ١٩٧٨).
 - ١٤- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد المثاقب ١٩٧٨).
 - ١٥- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١).
 - ١٦- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الأمريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧).
- ثالثا : مراجع مترجمة :
- ١- بيير أجنيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

- ٢- هـ . ف جارتس ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مركز كتب الشرق الاوسط ، الألف كتاب رقم ٥٨٢ ، ١٩٦٦ ، ط ١) .
- ٣- أريست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حلیم (بيروت : دار القلم ١٩٧٣ ط ١) .
- ٤- روسرت بروسناير ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : اخيئة المصرية العامة للتأليف والشر ، بدون) .
- ٥- أريك بتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عبد عزيز رفعت ، د ١ ، د ٢ ، (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون) .
- ٦- رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم محلي (القاهرة : اخيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٧٢ ، ط ١) .
- ٧- ماسيو كاستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث
- ٨- جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة : دار المعارف ، بدون) .
- ٩- أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣) .
- ١٠- جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) .
- ١١- أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) .
- ٢- تمارا بوتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة توفيق الودن (بيروت : دار الغارابي ، ١٩٨١ ، ط ١) .
- ٣- جون ديوي ، الفن حرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٦٣) .
- ١٤- هاكل بلوك ، هيرمان سالجر ، الرؤيا الابداعية ، ترجمة ، أسعد حلیم (القاهرة : مكتبة هبة مصر ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ٨٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١) .
- رابعاً : المجلات :
- ١- مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الاولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤) .
- ٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦) .
- ٣- مجلة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أغسطس ١٩٦٥) .
- ٤- مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الاول (الكويت : وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيو ١٩٧٩) .
- ٥- مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨) .
- ٦- مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١) .
- ٧- مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٨) .
- ٨- مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٦) .
- ٩- مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢) .
- ١٠- مجلة المسرح ، العدد ٦٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩) .
- ١١- مجلة المسرح والسينما ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : نيسان ٢٩٧٢) .
- ١٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) .
- ١٣- مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) .

- ١٤- مجلة الأفلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شباط ١٩٧٧) .
- ١٥- مجلة إدماج ، العدد الخامس السنة الرابعة ، مايو ١٩٨٦ (القاهرة : هيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٦- مجلة المجلة ، العدد الثامن والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠) .
- ١٧- مجلة الأفلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر (بغداد : ١٩٨٠) .
- ١٨- مجلة الفنون ، العدد السابع (القاهرة : أبريل ١٩٨٠) .
- ١٩- مجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الأولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)
- ٢٠- مجلة المسرح والسينما ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨) .
- ٢١- مجلة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩) .
- ٢٢- مجلة آفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (بغداد ، آيار ١٩٧٧) .
- ٢٣- مجلة الهلال ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥) .
- ٢٤- مجلة الأفلام ، السنة ١٨ ، العدد ٣ (بغداد : آذار ١٩٨٣) .
- ٢٥- مجلة عالم الفكر ، العدد العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠)
- حامسا . المراجع الأجنبية :

1) CASTRI Massimo, PER UN TEATRO POLITICO, Piscator B recht Artaud. Giu Einaudi Editore, S. P a torino, 1973.

2) Mary, Karl, Iudwic Fenerbach and the of Clagical Geman Philosophy (Pexing . Foreign Lancuoges Prcgs, 1976)

عبدالقادر ربيعة و «التشويه من الداخل» في ضوء «العلاماتية البنوية»

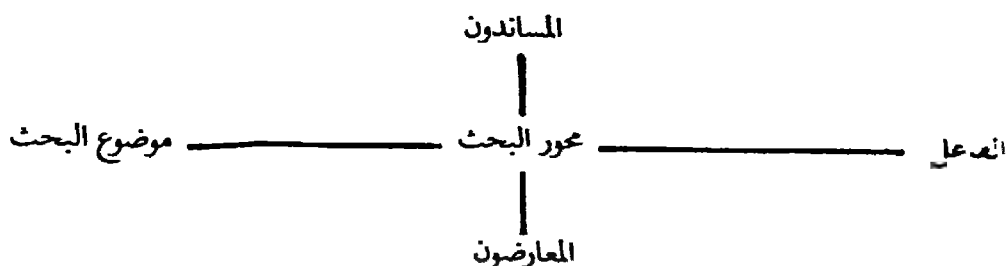
د. عبد الكريم حسن

تقوم هذه الدراسة على الفرضية التي أشار إليها الناقد الفرنسي المعروف "رولان بارت" R Barthes في عام 1968^(١)

وكان "ألجيردا غريماس" A Greimas " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنوي-Semantique structure في هذا العصر هو الذي أسس هذه الفرضية في عام 1964 وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semiotique" ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيما بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "L' école Semiotique de Paris".

وتذهب هذه الفرضية الى ان المقصوص^(٢) "Le recit" جملة هائلة، وان الجملة مقصوص صغير. ففي وسعنا - تبعاً لهذه الفرضية - أن نرى في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة: زوجين "deux Couples" وأربعة حدود "Termes" فأما الزوج الأول فهو «فاعل» "Sujet" و «موضوع» "abjet" يربط بينهما التقابل "Opposition" على مستوى الرغبة "desir" أو البحث "Quete". ففي كل قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو «مساند» "adjuvant" و «معارض» "opposant" ينوبان على المستوى السردى عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات "Les epreuves" لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. وبذا فإن كلا منهما يحدد بدوره ألوان الخطر والنجدة في الحكاية. فمحور التضادات والتحالفات لا يتوقف عن اختراق محور المطاردة "La Poursuite" المزدوج القطبين. وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجعل من السرد موضوعاً مفهوماً. فكل سلسلة من الكلمات إذا ما خضعت لهذه الحركة - بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات الا وجوهها البدائية - تتحول الى حكاية.

ويمكن لهذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول «بارت»، ولكنها لا بد أن تبدو كذلك - في رأيه - لكي تطوّر بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا. وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تتمثل فيها السلاسل الأمثالية "Les Paradigmes" دون أي ضياع، حتى تضاء كونية الاشكال "L'Universalite des tomes" وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وكاتمية مؤلفه. على هذا النحو التبسيطي يعرض بارت فرضية «غريماس» التي نعرضها بدورنا على النحو التصويري التالي:



وهذه التصويرية "La Structure narrative Supperfi" تمثل البنية السردية السطحية للمقصود. "La Structure narrative Supperfi" وهي لا تختزل فرضية «غرياس» أو نظريته وحسب، وإنما تختزل - في رأينا - كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصود منذ «فلاديمير بروب» "V. Propp" وحتى الآن مروراً بـ «غرياس» و «كلود بريمون» "C. Bremond" و «رولان بارت» وآخرين^(٣). وسيكون من شأننا فيما يلي - وفي ضوء هذه التصويرية النموذجية - أن نقوم بدراسة أقصوصة «التشويه من الداخل» للكاتب السوري اللاذقي «عبدالقادر ربيعة». ومن أجل ذلك فإننا سنبادر إلى عرض الأقصوصة^(٤) كاملة بين يدي القارئ كي يتمكن من متابعة الدراسة والتحليل:

التشويه من الداخل

طل لفترة طويلة يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . وقد بدل الرعب ملامحه الجميلة بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الإنساني . . . كأن الوجه الحقيقي قد غاب من ألوف السين . . . وما تبقى منه أشعث لا تلتئم . . . ونغمة متلاشية من صوتها يبددها الخيال المتهدم . . . كذلك لحظة دفعه إلى السيارة السوداء . . . وكيف تشبث بيده المقيدة . . . وتحلى الخوف في وجهها بشاعة وتشوها .

- إلى أين أنت ذاهبة يا حبيبي . . .

فمطّ شفتيه ببلاهة

- لست أدري

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة، فلبث هو مستسلماً، إذ أدرك أنه واقع في لحظة العطالة^(٥) حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس مارداً يقل الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات . . . ثم مضى زماناً طويلاً استغرق فيه يتمثل أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . كذلك صورتها المسوخية المتداعية . . . لكنّ مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . . وتاه خياله عنها كثيراً . . . وذلك الحلم الذي يقلقها بثير مخاوفه . . . ويهجس له بالمولت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش اليوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الغجر واللصوص . . . وأحياناً تموت

لُتُخْلَقَ من جديد، ياسمينة بيضاء تهوّم في فناء الدار الخالية !! .
 . . . بعد سنين من التخليل . . . وبعد ملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورةً متكاملةً
 عن حياتها هناك . . . وقد تكون قريبةً من الواقع . . . وفي بعض الرسائل كان يستجلى الحقيقة
 بكاملها . ففي إحداها قرأ الكلمات التالية :
 حبيبى . . . أنا مؤمنةٌ بكل أفكارك . . . نعم إننا نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة . . .
 وأحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة . بالأبس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق
 مشمئزاً وهو يقول :

- أنتِ تافهة . . . ! لأنك لاتعرفين شيئاً عن فن اللذة . . . ثم إنى أرفض أن أقبلك .
 . . . أه يا حبيبى . . . أين أنت ، أتخيلك أحياناً في مكانٍ باردٍ رطبٍ مظلم من أعماق
 الأرض . . . وأحياناً في الصحارى تشويك الشمس . . . إنك لاتحدثني عن آلامك حتى
 لاتزيد من أحزاني . . . وأنا أعرف أن الرجال الأشداء . . . يتألمون . . . أو يكونون . . . ثم
 يسقطون مهما كانوا أشداء . . . أما عن الحلم . . . فإنه ينجلي لي أكثر في كل مرةٍ يعرض لي
 فيها .

. . . للمم مرق الرسالة وطواها بقدسيةٍ وأخفاها في صدره العريض . . . الفارغ . . .
 حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضةٌ أفلتت من سديم ، عديمة
 اللون . . . وهي مجرد بقعةٍ صغيرةٍ لا تتسع للحلم . . . فانهت تحت دثاره وقد غاب في عدمٍ
 كثيبٍ وهو يردد : " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

. . . بعد زمنٍ طويلٍ أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام . . . وانسلخ عن الارتباط
 بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كما أن هنالك جداراً عالياً يفصل
 بينه وبين الحياة . . . لذا فقد أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهدمة ، عليه يستطيع إعادة دورة
 حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقيةٍ وشعريةٍ من محفوظاته . . . كذلك وجه
 زوجه الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتהלيلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل
 والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز . وقد تأمل في معنى المسألة
 الإنسانية وبحث في أمر نسيبتها بعمقٍ ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب
 من بين أصابعه خلسةً . . . فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء . . . وقراءة رسائل
 زوجه بهويس . . . فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس نجوناً ، إذ كان الاتهام بالجنون يتربصه
 كوحشٍ آخر يريد أن ينقض عليه .

وفي رسالةٍ أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها :
 . . . حبيبى إن الإنسان حين يُحتضر يجد في نفسه رغبةً عارمةً للحديث . . . أنا الآن أقبل
 المسألة بكاملها . . . وأحلم بحياةٍ أخرى غير التي نعيش ، إنى بائسة . . . أشعر بنفسي كأنبوبٍ
 تمر فيه أحزان العالم كلها أو أني لا أصلح للموجود على الأقل . . . نظراً للتعارض الجذري بيني
 وبين العالم . وإليك تفاصيل هذه الحادثة .

لقد طلب إلي صاحب "البوتيك" الذي يجاورنا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنيق مستورد من "أوروبا" وأخبرني أن الفستان ثمين جداً . وهو من الحرير الهندي الحاصل . . . لكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التعاسة عن ملاححي الجميلة . . . وأن أبتسم بعمق . . . وأن تكون العلاقة بيننا مقابل ما يقدمه لي من هدايا وألبسة وأدوات للزينة . . . وقد رفضت عرضه طبعاً . . . وبعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتي . . . عاد باكياً . . . وتحدث بلهجة شعرية حزينة . . . ثم أخبرني أنه مستهائم في وجهي الذي يشبه وجه ملاك . . . وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية . وتألّت من أجله لأنني أعرف أن دموع الرجال أليمة وقاسية . . . فعرضت عليه قبلة من خدي بلا مقابل فرفض بإباء . . . وقال إنه يصّر على التعامل معي بمتطق العصر . . . مؤكداً لي أن لكل شيء مقابل مادياً!! . . . وبعد أيام عاد إليّ وحدثني هازئاً واتهمني بأنني من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه مني دفعة واحدة .

أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام . وإلى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه . . . أرجو أن تصلك رسائلي بأمانة ولك حبي .

تقادت النهارات المتعاقبة . . . مالت إلى الهرم . . . وطال مكوث الشمس في السماء . . . والرياح تلوثت بهباءً أحمر ساخن . . . واشتدت حرارة الحديد . . . وقست الصخور أكثر . . . نزت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً، يحرق إهابه المثلهب فقرّر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام وحدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . وركلته الأقدام ونُقل على حماله . وبعد أشهر عاد له شيء من الوعي لكنه أثر التوقف عند رسائل زوجه وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاء منه كثيراً . . . ارتعدت فرائضه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة السوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يُستير جياها بهدوء!!

في أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله . . . وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافية كأنها توشك أن تتلاشى، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس . . . إذ إن النسيان يمتد إلى عقله وإلى عواطفه . . . وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسماً وقلباً .

حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لونها السحر . . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من

إرم ذات العماد . يهف شعرها فيرهفني . . ما نظرت إليها إلا لأمتدح جمالها . . .
آخر رسالة ألقيت فوق جثته تقول فيها :
إنه مشهدٌ فظيغٌ با حبيبي . العربية واضحةٌ تماماً . . . إن العجوزين ميتان تماماً . . .
لكنهما متعانقان . . . الحوذني حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . .
العربية السوداء . . . وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا أريد من أن أرغمي تحت
عجلاتها . . . لست أدري لماذا . إلى اللقاء .
. جاء بعد ذلك شخصٌ بوجهٍ جهيم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذاثها وقرطها ودبوس رأسها
الفضي وقصاصة ورقٍ كتب عليها بضع كلماتٍ غامضة .

هذه هي الأقصوصة التي لا تنتظر منا الا التحليل والتفكيك . ونحن لن نحلل هذه
الأقصوصة تحليلًا موضوعيًا (أو موضوعاتياً) (Thématique) على الرغم مما يشف عنها من
موضوعات : تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن . . . ولن نحللها تحليلًا نفسيًا
على الرغم مما يهيمن فيها من جنس ورغبة وحلم : وهذيان : وجنون . . . ولن نحللها تحليلًا
ماركسيًا مهما أبدت من قهر : طبقي : ، وفكر : يساري مدحور : وصراع من أجل الحياة . . .
ولن نحللها تحليلًا وجوديًا وإن كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده ، ويمتزج خياره البدني
بالتسلط الجاثم على صدره . . . فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل . انها تربة
خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي ، وإنما سنخصصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجي هو
التحليل في ضوء " علم العلامات " . ونحن لا نأخذ بهذا المنهج لأنه الأكثر رواجًا في النصف
الثاني من هذا القرن ، وإنما لأنه ذروة ما توصل اليه الفكر الانساني من دقة في المصطلح ،
وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستثماره . هذا إلى أن " علم العلامات " قد أبدى
نجاحًا هائلًا في ميدان تحليل المقصوص ، وتراكم وراءه في هذه العقود الأخيرة تراث " هائل " من
الدرس والتحليل . وربما كان من المفيد أن نذكر نبوءة العلامة اللساني " دوسوسير " F. De Saussure
الذي استشرّف منذ بداية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات
Linguistique وجميع نظم العلامات الأخرى . وقد أطلق " دوسوسير " على هذا العلم اسم " علم
العلامة " Semiotique وانهانميز بين Semiotique وSemiotique بترجمة الأولى إلى " علم العلامة " والثاني إلى " علم العلامات " . فعلى الرغم مما يجمع بينهما انها يتميزان من بعضهما - بخلاف لما
يظنه الكثيرون - من أن الأول يركز جهوده على علم اللغة والمجتمع بينما يتعدى الثاني ذلك ليرتاد
التصوير والنحت والرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى . وإذا كان " علم العلامات " قد بدأ في
فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخر " علم العلامة " ، فإنه مالبث أن انفصل عنه ونافسه ثم تغلب
عليه في سبعينات هذا القرن على وجه الخصوص . فتحت هذين المصطلحين الخطيرين
ومصطلح البنيوية تدرج أهم الأعمال المعرفية في هذا القرن . فالبنويون من أمثال " ليفي
ستروس " في ميدان الأنثروبولوجيا ، الايتولوجيا ، و " لويس ألتوسير " L. Althusser في

الماركسية البنوية، و " جاك لاكان " g. Lacan . في ميدان التحليل النفسي ، و " رولان بارت " في ميدان النقد الأدبي ، و " ميشيل فوكو M Foucault في تاريخ المفاهيم الفلسفية و «اغرياس» في ميداني علم الدلالة البنوي S emantique Structurale . وعلم العلامات " . . . كل هؤلاء تندرج أعمالهم وأسماؤهم تحت هذه المظلات الثلاث . وإذا كنا ننسى فأننا لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف Hjelmslev و " جاكوبسون R Jakobson و " مارتينه " A Mar-tinet " والألسنيين البنويين الأمريكيين من أمثال " بلومفيلد Bloomfield و تلامذته . وإذا كانت البنوية قد أفادت من «علم العلامات» فإنها أفادته بما أمدته به من آلة مصطلحية دقيقة وتقابلات دالة . هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علامائيا بنويا يسعى الى اكتشاف البنية الدلالية العميقة للأقصوصة، والعلاقات التي تنسجها عناصرها . فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لآفاقه واستلهاهم لروحه . وهذا يعني أننا - وعلى غرار «بارت» - سنعمد الى تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد . وأول ما نستفيد من البنوية هو تحويل المقصوص من سلسلة تأليفية " Syntagmatique " الى سلاسل أمثالية " Paradigmatique " ، من بناء أفقي خيطي الى أبنية عمودية تقابلية . فمثل هذا التحويل هو القادر - في رأينا - على كشف البنية العميقة للمقصوص . وهنا تجدر الإشارة الى ملاحظتين : - فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية الى أمثالية قد لا يكفي تماما لكشف البنية العمية مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه الى تألفي جديد . . . وهكذا فإن الانتقال من التألفي الى الأمثالي ، ومن الأمثالي الجديد الى تألفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنوية . فمن أراد أن يعقل ، والا فليبق في كهفه المظلم العميق . - وأما الثانية فهي أن التنقل بين التألفي والأمثالي ، بين التزامني " synchronique " والتزميني " diachronique " لا يجمد زمنية الأقصوصة ، ولا يقضي على تاريخيتها ، وإنما يضع هذه الزمنية في موضع غير خيطي . إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفعها ، ولكنه ينقله من مستوى السطور الى الحقول . نستمع الى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس " عن العلاقة بين البنوية والتاريخ : " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكلة بحد ذاته ، ان وجود مثل هذا التقليد التاريخي هو الذي يستطيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنوية " (٥) . هذه هي المعطيات النظرية التي نشيد في ضوءها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل " . فاذا عدنا الى التصويرة النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من محور البحث أو الرغبة :

فاعل — بحث / رغبة — موضوع

وانما نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحديد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها ، أو يخضع لها . وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها . فالصيرورة تتحدد

باتجاهين : مايفعله الفاعل ، أعني الفعل ، وما يخضع له ، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نرسم هذين الاتجاهين في حقلين عموديين متجاورين ، كما سنحاول تقديم هذه الخطوات بشكل موجز قدر المستطاع :



- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - دفعوه الى السيارة السوداء . . . - تشبث بيده المقيدة . . - يده مقيده . . - مضت العربية السوداء (به) . . - واقع في لحظة العطالة . . | <ul style="list-style-type: none"> - رأي وجهها . . . - سمع نغمة متلاشية من صوتها . . . - رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . - مط شفثيه ببلالة (أجاب) (١) . . . - (أجاب) لست أدري . . - أدرك أنه - ظل لفترة طويلة يذكر: المرّة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . النغمة المتلاشية . . لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . وكيف تشبث بيده المقيدة . . . وتجلى الخوف في وجهها بشاعة و . . . ومط شفثيه ببلالة . . . وكيف (أجاب) : لست أدري . . وكيف مضت العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . . . وكيف لبث هو مستسلما . . . وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة . |
|---|---|

الفعل Laction

الخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agir"

الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه ويهيجس له
بالموت والفناء . .

- مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل :
- أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة
- صورتها المسوخية المتداعية . .
- تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها
كثيرا . . .
- (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي
الخواطر) . .
- تخيل . .
- للم رسائل الممزقة . . .
- استطاع أن يكون صورة متكاملة عن
حياتها هناك . .
في بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة
بكاملها . .
- قرأ الرسالة الأولى . . .
- للم مزق الرسالة . . .
- طواها بقدسية . . .
- أخفاها . . .
- خلق في النور . . .
- انهد . . .
- غاب في عدم كئيب . .
- ردد: أنا لست ماردا ولست عصفورا . . .
- أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء
الأيام . . .
- انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . .
- أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة
من الزمن .

الفعل Laction

الخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agir"

- كما أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة . .

أكثر التشبث بذاكرته المتهدمة عله يستطيع

اعادة دورة حياته السالفة . . .

- حاول أن يسترجع :

. مقاطع موسيقية وشعرية من

محفوظاته . .

. وجه زوجه الجميل . .

. حكايا الأمهات . .

. تهاليلهن . .

. رؤى عن الطبيعة الساحرة . .

. بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن

العجائز . .

- تأمل في معنى المأساة الانسانية . .

- بحث في أمر نسيبتها . .

- شعر بوضوح أن

- اضطر أن يجلد نفسه :

. بالاستظهار . .

. والغناء

. وقراءة رسائل زوجه بهوس . . .

- يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس

مجنونا . . .

- وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه

خلسة . .

- كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش

آخر . . .

- طال مكوث الشمس في السماء

- تلوئت الريح بهباء أحمر ساخن . . .

- اشتدت حرارة الحدا . . .

- استطاع أن يقرأ . . .

الفعل Laction

Subir الخضوع للفعل

"Agir" القيام بالفعل

- قست الصخور أكثر . . .
- نزفت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق
إهابه الملتهب . . .

- أفلت من يديه

الشعر
والموسيقا
وحتى رسائل زوجه
أو وجهها الجميل

- حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . .
- ركلته الأقدام . .
- نقل على حمالة . .
- بعد أشهر عاد له شيء من الوعي . .

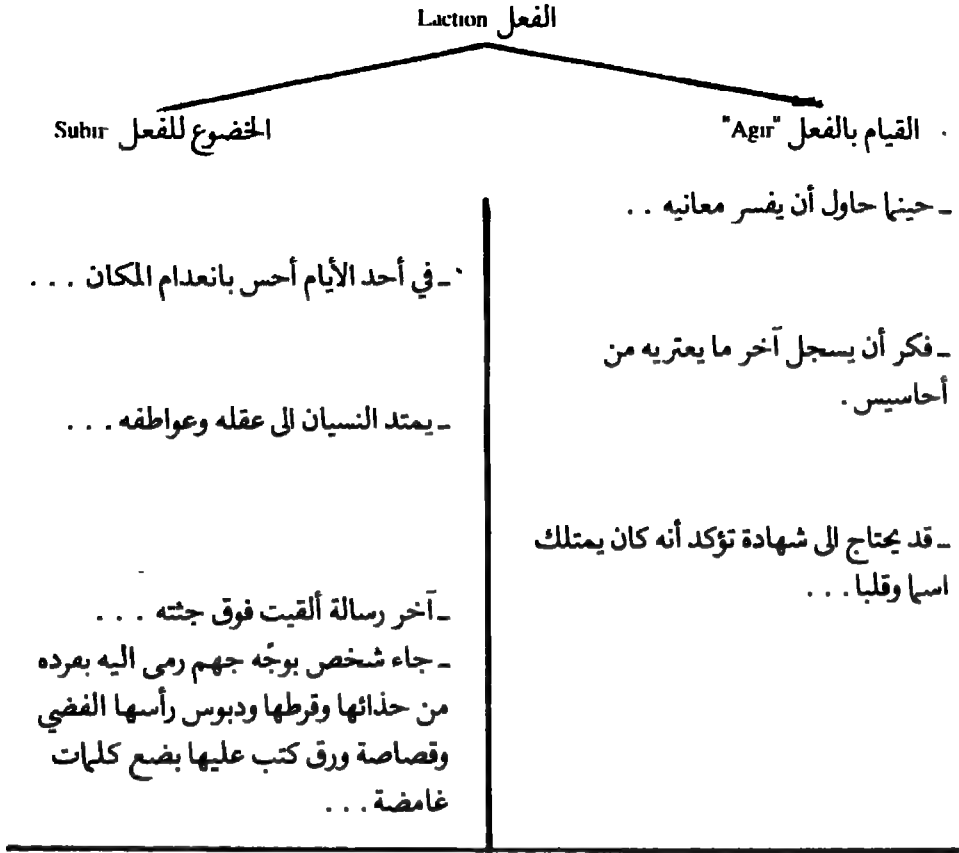
- ارتعدت فرائصه خوفا . . .

- قرر أخيرا أن يسقط على الأرض . . .
- تاركا وراءه كل شيء
- أقلع نهائيا عن التفكير:

في الشعر
والموسيقا
وحتى عن رسائل زوجه
أو عن وجهها الجميل
لكنه يذكر:

أنها جميلة على نحو ما . . .
كذلك كانت الموسيقا رائعة . . .
والشعر (كان رائعا) . .
أغمض عينيه حزنا على إنسانيته . .
غاب دون أحلام . .

- آثر التوقف:
عند رسائل زوجته . .
وعند الحلم الغريب بالذات . .
تشاء منه كثيرا . .



والآن ، كيف نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارئ أن الجدول إعادة بناء للأقصوصة على نحو جديد . فالأقصوصة سداة ولحمة . فأما السداة فهي محور الرغبة المحدود بقطبيه ، الفاعل والرغبة . وأما اللحمة فهي النسيج الذي يحوك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمعارضة بما يقربه تارة من رغبته ، ويبعده تارة عنها في فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وإرتخاء تبعا لهاتين القوتين ، قوة الدفع في الفعل المساند ، وقوة الجذب في الفعل المعارض وصولا الى النتيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتفاف أن نذكر هنا - ومن ضوء هذا الجدول - بما أتينا عليه في استهلانا النظرى عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمية للمنهج الذى نستخدمه .

- فالجدول - من جهة : - بنية لازمنية لأنه يضع الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الاول منهما على معرفة المساندين ، والثانى على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بناء جميع الجداول اللاحقة بدءا من صفات البطل الفاعل وانتهاء بالبنية السطحية السردية للأقصوصة .

- وإذا كانت قراءة كل حقل على حدة تقدم البعد اللازمى للأقصوصة ، فان قراءتها معا تقدم البعد الزمنى .

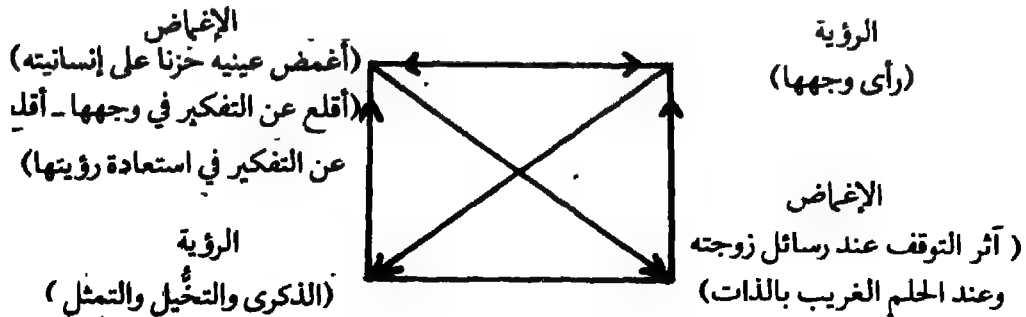
واحترام البعد الزمنى هنا يعنى أن نقرأ الحقلين معا من اليمين الى اليسار ، ومن الأعلى الى الأسفل . فالقراءة على هذه الشاكلة إعادة قراءة للأقصوصة فى تتابعها الزمنى الخطي . وهذا ما يفسر السبب الكامن وراء هذه الطريقة فى توزيع المنصوصات بين الحقلين . فكل منصوص يحتل سطرًا مستقلاً . وأما نقطة البدء فيمثلها أول منصوص فى الأقصوصة وهو « رأى وجهها » الذى ينتمى الى الحقل الأول . فاذا انتقلنا الى المنصوص الثانى وكان تابعا للحقل نفسه وضعناه تحت سابقه تماما . وإذا كان تابعا للحقل الثانى وضعناه فى الحقل الثانى لا على سوية المنصوص الأول وإنما تحت سطر حرصا منا على احترام التقدم الزمنى للأقصوصة . وعندما نجد منصوصين على سوية واحدة فى الحقلين ، فهذا يعنى أن التسابع الزمنى يجرى فى لحظة واحدة بين المنصوصين ، ولكن أولهما يندرج فى حقل القيام بالفعل ، والثانى يندرج فى حقل الخضوع للفعل .

وهكذا سيكون فى وسع القارئ بمفرده أن يستوعب بناء هذا الجدول فى بعده الزمنى والتزامنى ، وأن يقرأ الأقصوصة انطلاقا من الجدول وحسب .

الفعل التدشينى فى هذه الأقصوصة هو فعل الرؤية . فالبطل « يذكر » أنه « رأى » مما يعنى أنه رأى أولا ، ثم كانت الذكرى .

والرؤية فعل « تدرجى » هابط ، اذا انه كلما تقدم البطل فى الذكرى تراجعت قدرته على الرؤية . ان زمن الرؤية يتحرك فى اتجاه معاكس : لزمن السرد . فالرؤية فعل « يتجه نحو الماضى لا نحو المستقبل » .

هكذا نرى البطل فى البداية وهو يرى ، ثم ما تلبث هذه الرؤية أن تتحول الى ذكرى رؤية ، فتمثل وتخيّل واسترجاع لصورة المرئى ، الزوجة . . . حتى اذا ما اجتاز العناء فى داخله شوطاً بعيداً من الظلم والقهر والإحساس بالفجيعة والعدم ، أقلع حتى عن التفكير فى رؤيتها ، وأغمض عينيه حزناً على إنسانيته . ان تقدمه فى السجن يتضمن تقادم ماضيه ، وحين تحفّق الذكرى فى استعادة صور الماضى يطوى البطل جفنيه . وهذا ما نستطيع أن نقدمه فى المربع العلاماتى التالى :



على قراءة هذا المربع :

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تتعد الرؤية شيئا فشيئا حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وتحيل رؤية وتمثل رؤية . ثم ينتهي الأمر بالبطل الى الاقلاع عن التفكير في استعادة رؤيتها واذ يشده وجهها الجميل مرة أخرى نراه وقد أثر التوقف عند رسائلها وحلمها الغريب مما يتضمن إثاره رؤيتها بشكل غير منصوص عنه ، وتحتجب الرؤية في النهاية بشكل كامل حين يأتي الموت ليسترقها ، ويضع الرائي والمرئي في محرق واحد (٧) .

ان التدهور في فاعلية البطل يضع الأقصوصة في مستوى التراجيديا . فـ « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى يتعانقا : كلاهما تنبىء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل في الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه في مواجهة نفسه . الأول يفقأ عينه ، والثاني يغمض عينه . وكلاهما فقد نفسه عندما وجد نفسه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن في التحليل ، فلتتوقف قليلا عند صفات البطل . ولاستخراج هذه الصفات فإنه يترتب علينا أن نضع المنصوصات « Les enomces » الدالة بعضها نازاء بعض لافتين الى أن الجدول التالي اعتصار للجدول السابق . فصفات البطل منتزعة من حقل الفعل .

صفات البطل

- ١ - يذكر أنه فارق امرأة .
- ٢ - ويذكر أنهم دفعوه الى السيارة السوداء .
- ٣ - وأن يده كانت مقيدة .
- ٤ - وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدري .
- ٥ - وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .
- ٦ - وأنها قالت : نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة .
- ٧ - وأن صدره عريض فارغ .
- ٨ - وأنه هلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة .
- ٩ - وأن وجه زوجته جميل .
- ١٠ - وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري « متزوج » موقوف . فأما أنه يساري فهذا ما يفيدته التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففي هذين المنصوصين تعلن الزوجة انتهاءها وانتفاء زوجها الى

طبقة الفقراء ، كما تعلن إيمانها بأفكاره مما يعنى أنه يتناضل من أجل هذه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيدة من المنصوصين الثانى والثالث ، حتى اذا ما وصلنا الى المنصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه زنزانة منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجيناً كجميع المساجين ، وإنما هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً ؟ . وأما أنه يمط شفثيه ببلاهة . ويملك صدرأ عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل « يسارى » متزوج « سجين » محكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار . فمن يسأله ؟ ومن يعارضه فيما يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) . هذا ما سنباشره في الحال وفقاً للتسلسل السردى الذى نخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأقصوة (٩) .

- المساندون -

جـ - وأول مساند للفاعل هو الذكرى . وربما كان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل « يذكر » هو الفعل التام الأول الذى يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن أكثر من وجه ، فلتلمس وجوهه عبر وضع منصوصاته في حقل أمثالى يميز بين السمات الايجابية والسلبية ، ويحترم التسلسل الزمنى للمقصوص . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

وقد بدل الرعب	المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها .
بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الانسانى . . .	ملاحه الجميلة
قد غاب من ألوف السنين ، وما تبقى منه أشتات لاتلتئم . .	كان الوجه الحقيقى
متلاشية من صوتها بددها الخيال المتهدم . .	- ونعمة
- كذلك لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . .	وكيف تشبث بيده
المقيدة . . .	
- وتجلى الخوف في وجهها بشاعة وتشويها .	
- فمط شفثيه ببلاهة : لست أدري . . .	
- مضت العربى السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة .	
- فلبث هو مستسلماً .	
- أدرك أنه واقع في لحظة العطالة حيث توقفت	
حياته الانسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس	
ماردا يقل الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات	

ان ما يبدو هنا في دور « الذكرى » هو أنها مساند متفاوت . فهي تتراوح بين السلبية و الإيجابية . وهى واد بدأت إيجابية الا أنها سرعان ما تتحول الى فعل سلبى . وهذا يعنى في أبسط ما يعنيه أن الذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنها ناءت به وتحولت الى عبء : على قلبه . .

جـ- وأما المساند الثانى فهو « التمثل » الذى تصف منصوباته على النحو التالى :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استغرق فيه يتمثل			
- أحزانها التى تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . - كذلك صورتها المسوخية المتداعية . . .	- لكن مع الأيام المتكررة تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . .	- وتاه خياله عنها كثيرا . . .	- . . . (و) بعد سنين من التخيل وبعد للممة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . . .

ولقد بنينا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل « التمثل » والتحويلات التى طرأت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحزان زوجته وصورتها بشكل مباشر . وفى الحقل الثانى تقادمت الرؤى المشوشة لهذا التمثل . ثم إذ نصل الى الحقل الثالث نرى البطل وقد تاه خياله عن الرؤى التى تمثلها . وفى الحقل الرابع يبدو التخيل مرادفا للتمثل . ولعلنا نلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم ببناء الحقل الرابع بمفرده ، وانما تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة .

وأهم ما في الأمر أن المساند يتدرج في الانحدار والاختفاق . فلئن كان - في مرحلة : أولى قد استطاع أن يساعد البطل على تمثيل موضوع بحثه ولو بصورة مشوهة ، ان تقادم الأيام قد شوش هذه الرؤى في مرحلة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الرابع حتى نتبين انعطافا حادا في مسيرة التمثل - التخيل الذى يفلح في انقاذ الصورة المشوشة المتقادمة . الا أنه لا بد من الإشارة هنا الى أن التمثل لم يكن بقادر على اضعاء هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلنر ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جـ- نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول ينفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضع المنصوصات المتشابهة بازاء بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتمييز الجديد منها - في كل رسالة - بالقياس الى سابقتها

<p>(آخر رسالة ألفت فوق جنته)</p>	<p>(رسائل غير منصوص عنها وإنما يشار إليها)</p>	<p>(رسالة قرأ الجزء الأعظم الباقي منها)</p> <p>- جيتي - ان الانسان حين يجتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث - أنا الآن أثقل المساة بكاملها وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش إليك تفاصيل هذه الحادثة : . عرض صاحب البورتيك عليها الجنس مقابل فستان اتيق شريطة أن تزيل التعاسة عن ملاحها الجمعية ويتيسر بعمق رفضت عرضه طبعاً بعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتها . . عاد باكياً عرضت عليه قبله من خدما</p>	<p>(رسالة لـلم البطل موزها)</p> <p>- جيتي - أنا مؤمنة بكل أفكارك - نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة - أحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومفصحة - بالأمس روى صبي القرآن الحزير في وجهي ثم بصق مشمتراً وهو يقول : أنت تافهة لأنك لا تعرفين شيئاً عن فن اللذة ثم إنني أرفض ان أقبلك .</p>
----------------------------------	--	--	--

<p>انه مشهد فطيع يا حبيتي . العربية واضححة تماما . . . ان المعجوزين ميتان تماما . . . لكنها متعاقبان ... الخوذي حي . . . لكنه بدون ملايح . . . الأحصنة تسير بهدوء ... العربية السوداء . . . وهي نوع من عربسات دفن الموتى ... وأنا لأبد لي من أن أرقى تحت عجلالاتها . . . لست ادري لماذا . . . الى الللة . . .</p>	<p>- أثر التوقف عند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعدت فرائعه خوفا حينما حاول ان يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ما معنى العربية السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعاقبان . . . بكامل لباسهما الرسعي . . . والعربية سوداء ... يقودهما حصوذي ... يسلك . . . بهدوء ... يسير جياهما بهدوء ! !</p>	<p>... بلا مقابل فرفض بإباء اتهمها بأنها من بقايا المصور الاخلاقية القديمة . . . وسحب إعجابه منها دفعة واحدة .</p> <p>- أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يوم : أثناء تطواني عند شاطئ البحر ليلا ، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في القطة لا في المنام . . . واللقاء يا حبيتي سأخبرك بكل شيء في حينه . . . أرجو أن تصلك رسائلني بأمانه ولك حيي .</p>	<p>- آنجيك أحيانا في مكان بارد مظلم من أعماق الأرض . . . - أنا أعرف أن الرجال الأشداء يتألمون . . . أو يكسون . . . ثم يسقطون منها كانوا أشداء . . . - أما عن الحلم . . . فإنه يتجلى لي اكثر في كل مرة يعرض لي فيها .</p>
---	---	---	--

كيف نقرأ الجدول السابق ؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كما سنحاول تعقب ما يمكن أن تفرزه هذه الرسائل ، أو نتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند «قوي» للبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول إلى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

* - وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وتماسكها إنها «مؤمنة» بكل أفكار زوجها دونما استثناء . ولكن هذا الايمان ما يلبث ان يتراجع - في الرسالة الثانية - حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت الى مرحلة أشبه ما تكون بالاختناق ، وتعبت من المقاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة الى الكلام بلا تحفظ أو حساب .

* - وإذ نعود الى الرسالة الأولى نسمع الزوجة تقول : «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة» . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه ان الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تقبل المأساة» فهذا يعني تحولا في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيرا عن توحد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيرا عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالزوجة - تارة - تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب تمر فيه أحزان العالم كله . . .) ويبقى أن نلاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ماتزال قوية صامدة متفائلة ، ثم ما لبثت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

* - وإذا كانت الزوجة تروي لزوجها ما حصل لها مع صبي الفران على انه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تروي له - في الرسالة الثانية - ما حصل لها مع صاحب البوتيك بهذه الصيغة : «اليك تفاصيل هذه الحادثة» . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نوعا من المشاعر الزوجية ، الا انها أصبحت مباشرة تتصف بالفجاجة . لقد كانت الطريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسبان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عدمية تروي الاحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهز الرسالة الثانية بالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صبي الفران تماما في الرسالة الاولى ؟

ثم ألا ترى إلى أي حد يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك ، وتعرض عليه قبلة من خدها؟ لقد كانت الزوجة في مرحلة أولى - قادرة على التحكم بكتابتها ، وفرض رقابة على رسائلها ، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجنين ، ثم وصلت الى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* - هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى ، في حين يحتجب تماما في جميع الرسائل اللاحقة هذا الا ان تعاطفها الدافئ معه يبدو مشوبا باحساسها بسقوطه مهما ابدى من المقاومة والصمود .

* - وهنا يندس الحلم في الرسائل . والحلم عنصر متدرج الفعالية فهو شبه حيادي في الرسالة الاولى ولكنه - في الرسالة الثانية «يدخل مرحلة خطيرة» لأنه «اصبح يجري أمام الزوجة في اليقظة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير.

* - وفي الرسالة الثالثة تحتجب كل المضامين والافكار، وتنفرد الصفحة تماما للحلم الغريب، فالحلم يكتسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : «عربة سوداء آتية» من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميطان متعانقان . . . بكامل لباسهما . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء !!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أية زوجة بطبيعة الحال ، غير ان واقع الزوجة هنا انها عاشت بعيدة عن زوجها

، فلم يعد حلمها حلمًا بالعيش الى جانبه ، لأن واقعا أعلى يفرقهما ، وإنما اصبح حلمها حلمًا باللقاء معه في الموت . هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيرًا عن يأسها من العيش إلى جانبه .

* - وتصل الرسالة الأخيرة بعد أن يكون البطل قد مات . ولكن موته لا يضع حداً للمأساة . فالرسالة التي القيت على جثته تحمل نبوءة بموت الزوجة على لسانها . والرسالة تقتصر على الحلم الذي وصل الى اعلى مراحل نموه . فلقد كان مجرد عنصر مقلق في الرسالة الأولى ثم اصبح وحشا مفترسا في الرسالة الاخيرة . والرسالة كلها حلم . فهي - من جهة - تطور مضمون الحلم في الرسالة السابقة .

وهي - من جهة أخرى - «مشهد» يذكرنا بالرسالة الثانية التي كان الحلم فيها يجري في اليقظة لا في المنام . هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافا - للعناق الذي يضم الزوجين في عربة سوداء من عربات دفن الموتى . ويتضح هنا ان العجوزين اللذين كانا في الرسالة الثالثة مجرد صورة للزوجة والبطل نراهما يقتربان ويقتربان حتى يتطابقا حين يموت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارتماؤها تحت عجلات العربة السوداء - فما كان يترأى للزوجة أنه مجرد حلم تحول الآن الى حقيقة واقعة . ولئن كان الحلم تعبيرًا سلبيًا عن قدرة الزوجة على الصمود ، فانه يحمل حتى في سلبه - هذا البعد الايجابي المرير، وهو أنه يتولى عناق الحبيبين في عالم ما بعد الحياة .

* - ونختتم حديثنا بالقول : إن الرسائل مساند ايجابي في البداية ، يتحول الى معارض . ولعل السمة التي تميز هذا المساند أنه فتات مساند . فهو مجرد فرق في الرسائل الاولى ، وهو مقصوص «منقوص» فيما بعد . ثم تأتي الرسالة الثالثة ولا ذكر لنصها على الاطلاق . حتى اذا ماوصلنا إلى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل .

لقد كانت الرسائل معينا مخلصا البطل ، ولكنها ما لبثت ان تحولت الى ما يشبه حصان طروادة الذي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل .

ولما كان الحلم الذي تفرزه الرسائل حلمًا معارضا . فإننا نجد أنفسنا مضطرين لقطع سلسلة المساندين . ودراصة هذا الحلم المعارض .

وإذا كنا نؤكد، هنا على دراسة الوجه المعارض للحلم فلأن للحلم وجهاً آخر هو الوجه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السباق الى ان الحلم المعارض هو الحلم المندس في رسائل الزوجة .

جب- والصورة النموذجية لتقديمه- فيما نرى- هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلمها المقلق الغريب ، وأما الثاني فيكشف انعكاسات الحلم على البطل .

(١) هي (الزوجة)	(١) هو (الزوج)
- وذلك الحلم الذي يقلقها - أما عن الحلم . . . فانه ينجلي لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها .	يشير مخاوفه . . . - ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش البوم . . . والسحالي . . . وجماعات من العجور
- ٢ -	واللصوص . . . وأحياناً تموت لتخلق من جديد ياسمينية بيضاء تهوم في فناء الدار الخالية « ١١ »
- اما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلاً، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في البقطة لا في المنام	- أثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيراً . . . ارتعدت فرائصه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . .
- ٣ -	- ما معني العربية السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميطان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربية سوداء . . . يقودها حوزي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء « ١١ »
- الرسالة هنا لا يرد نصها ولكن محتواها معروض على لسان الزوج	- ٤ -
- انه مشهد فظيع يا حبيبي . العربية واضحة تماماً . . . ان العجوزين ميطان تماماً . . . لكنهما متعانقان . . . الخوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربية السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي أن أرغمي تحت عجلاتها لست أدري لماذا . الى اللقاء .	

ومن الجلي تماماً أن السلية هي العلامة التي تسم الحلم في الجانبين . فالحلم يقلق الزوجة ، ويثير مخاوف الزوج ، ثم يهجر له بالموت والفناء ، وفي خضم ذلك تحاول " ياسمينه " أن تقوم . ولكنها أمل " ميت " في المهد . فهي لا تزهر ولا تتمايل ، إنما تهوم مجرد تهويم ، أعني أنها تهز رأسها من النعاس . وهي لا تفعل ذلك إلا في فناء دار خالية . ثم ألا ترى كيف تعجز هذه اليا سمينه عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة ؟ وهي ما ان تنهض حتى يفترسها ويفترس أصحابها الموت .

ومن المفيد أن نتوقف ملياً عند مضمون الحلم في الرسالتين الأخيرتين . ففي كليهما عجوزان ميتان . وفي كليهما عجوزان متعانقان . ولكن الموت " تام " في الرسالة الرابعة بينما هو غير موصوف بذلك في الرسالة الثالثة . وفي الرسالة الرابعة يجيء خبر " العربية " معرقاً بينا هو في الرسالة الثالثة نكرة .

وأما ظهور العجوزين الميتين بكامل لباسهما الرسمي ، فإنه يستدعي بعض التمهّل والأناة .

فاللباس الرسمي ، والجياذ السائرة بهدوء . . . كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي ، ومناسبة رسمية . ويمكن تحديد المناسبة الرسمية مبدئياً باحدى وجهتين ، فإما أن تكون مناسبة خاصة بالأفراح ، وإما أن تكون مناسبة خاصة بالأتراح . فلتفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة .

والسياق حلم " لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره ، وتفكيك منصوباته " .
فاذا وضعنا العناصر التالية بعضها الى جانب بعض " عجوزان - ميتان - لباس رسمي - عربية دفن الموتى " وجدنا أنفسنا أمام صورة الجنائز .

ولنتذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقضي بدفن الميت في لباسه الرسمي . ولكن الميتين هنا متعانقان . وهذا ما يضعنا أمام صورة العاشقين الكبار في تاريخ الأدب العالمي من أمثال " روميو وجوليت " . فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لهما الحياة باللقاء . فاذا وضعنا عنصر العناق الى جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في الموت . أو لنقل بصيغة أخرى اننا أمام عرس جنازتي .

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجتازا الحياة كلها وهما ينتظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء التي ما كانت لتجيء الا على ظهر احدى عربات الموت . وهكذا يتحول الحلم إلى نبوءة تستشرف المستقبل : وتقول ان العمر ماض ، وان ما تخشاه الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها ، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيبين الا الموت .

ولئن كانت العربية سوداء في كلتا الرسالتين ، فإنها في الرسالة الرابعة عربية من عربات دفن الموتى .

فأما سوادها فلائها تحمل الموت . وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلائها تحمل وحشة الموت . ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون ، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل ، والحوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الآن حيث أصبح الموت حقيقة " نهائية مكتملة " .

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتعائها الحتمي تحت عجالات العربية تعبيراً عن حلمها بموت مشترك . لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المنفردة .

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً ، ويجعل من حياتهما عيشاً منفصلاً يهتز على أرض رحوه .

فماذا عن حلم البطل ؟

جـ - إنه حلم " يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما يلبث أن يختنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب .

هذا هو مسار الحلم . فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز " عن الحلم " . وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين :

* - الأول ويرد على النحو التالي :

" خلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضة أفلتت من سديم ، عديمة اللون . . . وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . . . فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كئيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن ، ولكن النافذة بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن ، ولكن البطل ملقى في زنزانه أضيق من أن تفسح بقعة للحلم .

وعندما يردد البطل : " أنا لست مارداً . . . " فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله . وعندما يضيف : " ولست عصفوراً " فهو يشير إلى السجن العميق الذي ألقى فيه . وفي الحاليتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع " الحياة الإنسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما " مضت به العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة " . فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم " بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد " .

* - وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

" قرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام . . . "

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجته الجميل . ولكنه - وعلى الرغم من قواره - ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيه حزناً على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزناً على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود الى الذاكرة .

جـ - ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنهما يدخلان الى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهمة ، علَّه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجته الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة يتصب هنا جداراً يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا الى أنها ذاكرة " متهمة " في أساسها .

جـ - فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل " الى الإخفاق " . لتتظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . "

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت . وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت .
ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون ، فإن الرسالة الرابعة
تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل ، والحوذى الذي كان ما يرال في مرحلة الانتظار قد نشط
الآن حيث أصبح الموت حقيقة " نهائية مكتملة " .

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربية تعبيراً عن حلمها بموت
مشترك . لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن
حياتها المنفردة .

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً ،
ويجعل من حياتهما عيشاً منغصاً يهتز على أرض رحوه .
فماذا عن حلم البطل ؟

جـ - إنه حلم " يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما
يلبث أن يخبث في مهده مما يسمه بعلامة السلب .

هذا هو مسار الحلم . فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز " عن
الحلم " . وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين :

* - الأول ويرد على النحو التالي :

" حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضة أفلتت من سديم ،
عديمة اللون . . . وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . . . فأنهد تحت دثاره وقد غاب في
عدم كئيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن ، ولكن النافذة بقعة صغيرة
لا تتسع للحلم . لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن ، ولكن البطل ملقى
في زنزانة أضيق من أن تفصح بقعة للحلم .

وعندما يردد البطل : " أنا لست مارداً . . . " فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله .
وعندما يضيف : " ولست عصفوراً " فهو يشير إلى السجن العميق الذي ألقى فيه . وفي
الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضمه . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع " الحياة
الإنسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما " مضت به العربية السوداء في ظلمات أيام
طويلة موحشة " . فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم " بحياة إنسانية طواها
الزمن البعيد " .

* - وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

"قرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام . . . "

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد ألق عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجته الجميل . ولكنه - وعلى الرغم من قراره - ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيه حزناً على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزناً على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود إلى الذاكرة .

جـ - ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلالته ونحن لا ننظر إليهما على أنها مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنها يدخلان إلى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المهتدمة ، علَّه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجته الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهايلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جداراً يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا إلى أنها ذاكرة " مهتدمة " في أساسها .

جـ - فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل " إلى الإخفاق " . لننظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسييتها بعمق ومنع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . "

لقد استند البطل الى التأمل في محاولة لاختراق جدار السجن والعودة الى حياته الانسانية ، ولكن مسانده انتهت الى الانهيار في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل . فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل ، وأن يمدّه بزايد يغذي فيه روح الصمود والأمل ، نراه يفضي بالبطل الى خسارة وعيه ، أو الجزء الأكبر من وعيه . فليعد البطل مرة أخرى الى وجه من وجوه الذكرى .

جـ- وهذا هو وجه التذكر . والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى ، وإنما هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره :

" فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء . . . وقراءة رسائل زوجته بهوس . . . فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنوناً ، اذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه " .

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة ، وإنما نستخرجه من طريقة التعبير : " فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار " . وهذا يعني أن التذكر عملية " صعبة " مؤلمة ، بل قل إنها نوع من التعذيب الذاتي الذي يمارسه البطل على نفسه .

والمرير في الأمر أن هذه " المازوشية " هي السبيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته ، لأنها تأكيد لسلامة عقله ، ودفع لتهمة الجنون .

جـ- فاذا انتقلنا الى " التفكير " كفعل مساند للبطل ، ووضعنا منصوباته في الاطار

التالي :

- أغمض عينيه	- لكنه يذكر :	- ألقع نهائياً عن التفكير :
حزنا على إنسانيته	. أنها جميلة على نحو ما	. بالشعر
	. كذلك كانت الموسيقى رائعة	. والموسيقا
	. والشعر بطريقة ما	. وحتى عن رسائل زوجته
		. وعن وجهها الجميل

وجدنا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير . ألا ترى أن إبدال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليهما يحمل محتوى الآخر ؟ . هذا هو ما حدا بنا الى وضع هذه المنصوبات في جدول ييسر على القاري فهم عملية الإبدال .

ولكنه في حين ينفق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلاً مسانداً للبطل ، نراه تحت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه . ثم ما يلبث الاخفاق أن يفرض نفسه - رغم ومضة الذكرى في صورة العينين المغمضتين .

جـ- ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل :

<p>— اذ إن النسيان يمتد الى عقله وإلى عواطفه . .</p> <p>— حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لوتها السحر . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من إرم ذات العماد . . .</p>	<p>— فكر في أن يسجل آخر ما يعترية من عواطف وأحاسيس . .</p> <p>— وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسما وقلبا</p>
---	---

والسجل هنا مساند لمساند . فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى . لقد امتد النسيان الى قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل الى التسجيل . وعندما يلجأ البطل الى هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيته . فامتلاكه لاسم وقلب ، لعقل وعاطفة ، يميزه كإنسان عن سائر المخلوقات . وتأتي النتيجة الطبيعية لكل ذاك في طغيان النسيان ، واجتياح الذهول والهذيان . واللافت هنا أن البطل قد وصل الى المرحلة التي أضحي فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته . فلقد انتقلت زوجته - حبيبته من عالم الشخصيات الى عالم المجردات مما يهيئ لاستقبالها كرمز في عالم الموت .



هذا هو عالم المساندين . فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فعاليتهم وصيرورتهم كان لنا أن نقول :

ان السمة التي تحتاج هؤلاء هي السلبية . والسلبية قد تظهر منذ البداية كما هو شأن «الحلم» و«التفكير» و«التسجيل» . وقد تلتقى مع السمة الايجابية ، لكنها تؤولان معا الى السلبية كما هي حال الذكرى . وحتى لو كانت السمة الايجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله ، فإن هذه السمة تحرق في فرض نفسها ، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل» . وإذا استطاع أحد المساندين أن ينتهي بصورة إيجابية - كما هو الأمر في حال «التمثل» - فإنه لا يستطيع ذلك إلا بفضل مساند آخر . وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتفات الى أن مساند المساند ينتهي الى الإخفاق .

وفي بعض الحالات يمتنع النص عن الجهر بالنتيجة التي يفضي إليها الفعل المساند، مما يوهنا بامكانية نجاحه . ولكننا - حتى هنا - وهذا هو شأن التذكر والذاكرة - نستطيع أن نتلمس النهاية منذ البداية .

وفي كل هذا وذلك، فان مساندي البطل يتتهون لى العجز والاختفاق . ونستطيع في هذا الصدد أن نقول : ان العالم المساند للبطل عالم " ملغوم " من داخله، مما يهيئ لسقوطه في أي لحظة . ولكن الكاتب - وهنا تكمن إحدى خصوصيات كتابته - لا يسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنما هو يستفيدة حتى آخر طاقة فيه مما يمهّد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الأقصوة والتراجيديا .

هذا عن فاعلية المساندين . فأما عن صيرورة المساندة فإننا نلاحظ تبايناً مطرداً بين عالمين، عالم الحياة الانسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يتلع البطل .

ان نظرة متفحصة لى عالم المساندين تكشف ان الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد . فالبطل يذكر أولاً ثم يتمثل في مرحلة أخرى ويحلم في مرحلة ثالثة . وهذا يعني أن هناك تدريجاً عضوياً في الانتقال من عالم الواقع لى عالم اللاواقع . ان البطل يتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة لى حلم حياة وحسب . ولاشك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة . . . قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها، فتحوّلت لى مجرد حلم جميل بعيد .

وإذ يحاول البطل التشبث بذكرته - في محاولة جديدة لاستحضار ماضيه - نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطرد بين الحاضر والماضي، بين الحياة اللإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة . فالذكرى تحولت لى تشبث بالذاكرة

ويقدم الانتقال من التشبث بالذاكرة لى التأمل دورة جديدة من دورات التباعد المطرد بين الماضي والحاضر . ولكن مقاومة التباعد هنا تأخذ شكلاً أعنف مما كان عليه في الدورة السابقة .

واما الدورة الثالثة والأخيرة فإنها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهي بقرار التسجيل .

ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلغ حده الأقصى اذ أصبح التذكر نوعاً من التعذيب الذاتي الذي يفضي بصاحبه لى اليأس القاطع فالذهول والهذيان .

وقد يسأل سائل : أين هي الرسائل من هذه الدورات؟

ان عالم الحياة الإنسانية كما يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه لى الزوجة . فالزوجة عالم يجسد عند البطل حتى الشعر والموسيقا . والزوجة عالم " مزدوج " وجهه الأول هو الصورة المثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود . ووجهه الثاني هو الصورة الواقعية التي تعبر عن معاناة امرأة سجين . وضعفها وسقوطها^(١٢) . وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالعلاقة بين عالم الزوجة المزدوج، وعالم الزوج السجين . فكلما ابتعد الزمن بالزوج عن حياته الإنسانية، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي .
وهنا يكمن - في رأينا - أحد مواطن الروعة في هذه الأقصوصة . فالرسائل تفصح عن وجه مقاوم في البداية وعنيد . وذلك هو الوجه المثالي للزوجة ، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته ، بين البطل وحياته الانسانية . لكن هذا الوجه ما يلبث أن يشحب ويتهاوى فتشحب الرسائل ، ويتهاوى المساندون ، ويتعد البطل عن الماضي ، وتتسع الهوة بين الحياة الانسانية وحياة السجين .
- المعارضون -

وأول ما يفاجئنا في المعارضين هو الرعب . وسرعان ماتنين أن وجه الرعب هو السيارة السوداء . وهو وجه يتحول من سيارة سوداء الى عربة خيول ، فعرية من عربات دفن الموتى . وهذا التحول مشحون بالدلالات - فالسيارة السوداء تضع الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث . وأما عربة الخيول ، فانها تعيد الى زمن قديم ما يلبث أن يفتح على زمن أقدم منه تمثله عربة دفن الموتى . ولما كان الزمن هنا على علاقة بالموت ، فإنه يفتح على الزمن المطلق مما يضيف على السيارة السوداء وجهها من وجوه الموت .
ويأتي ضمير الجماعة في قوله : " دفعوه الى السيارة السوداء كاشفا عن الحقيقة ذاتها " .
والذين " دفعوا بالبطل الى السيارة السوداء غير محددین ولا مشخصين ، مما يعني أن وجه الرعب خارج كل الأساء والتعينات فهو بلا اسم ولا هوية ، وذلك بالقياس الى البطل الذي يتحدد باسم وهوية ، ويحرص عليهما في حياته ومماته .
" هم " ، وسيارة سوداء ، وزنزانة ، وأعمال شاقة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، لاحقاً قضائياً ، ولامذكرة توقيف ، ولاسيارة عدالة ، ولاسجنا عادياً ، ولاشرطة تبرز هويتها وهي تعتقل البطل أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لا يحده اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات ؟
فإذا انتقلنا الى بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجدنا أفضل إطار لها في الجدول التالي :-

الرعب الذي «بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة . . .»
- هم الذين دفعوا بالبطل «الى السيارة السوداء . . .» .
- السيارة السوداء .
- العربة السوداء التي مضت بالبطل «في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .» .
- القيد سيما أن البطل «ليس مارداً يفلى الحديد» .
- السجن سيما أن البطل «ليس عصفوراً يعبر السموات» .
- الحلم المخيف للزوجة ؛ هذا الحلم الذي يهجن للبطل «بالموت والفتاء» .

- الزنزانة حيث حلق البطل «في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة...» وهي مجرد بقعة صغيرة لاتسع للحلم.
- الجدار العالي الذي يفصل بين البطل والحياة.
- وجهه الإنساني الذي «ينساب خلسة من بين أصابعه».
- الأتهام بالجنون الذي «يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه».
- الشمس التي «طال مكوئها في السماء».
- الريح التي «تلوث نهباء أحر ساخن».
- الحديد الذي «اشتدت حرارته».
- الصخور التي «قسّت أكثر».
- شقوق كفيه التي «ترفت دماً أصفر فاسداً يحرق إهابه الملتهب».
- الأقدام التي «ركلته ونقل على حمالة».
- النسيان الذي «يمتد إلى عقله وعواطفه».
- العربية السوداء «وهي نوع من عربات دفن الموتى».

لو قلبنا صفحة هذا الجدل بحيث يتحول الأعلى إلى جانبي، والعمودي إلى أفقي لحصلنا على سلسلة تأليفية جديدة تمكنتنا من استخراج عمق جديد للمعنى، فالسيارة والعربة والقيد والسجن والزنزانة والجدار... كلها من صنع الإنسان، بينما الشمس والريح والحديد والصخور من صنع الطبيعة. فأما ماهو من صنع الإنسان فإن الإنسان يسخره للقضاء على الوعي الإنساني، والتمهيد لاتهام البطل بالجنون. وأما ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكون قد تم استلاب وعي البطل. وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعاناة حتى تبدأ صورة العالم بالاهتزاز أمام عينيه، ويدخل في روعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تعمل ضده، وأن العالم، حتى العالم يتآمر عليه، وحتى جسمه يخونه في النهاية في صورة الخذلان الذي يؤول إليه. فلقد احترق إهابه، ونزفت كفاه، ولم يبق له إلا أن تركله الأقدام، ويغيب في عالم النسيان، فالهذيان، فاللوت.

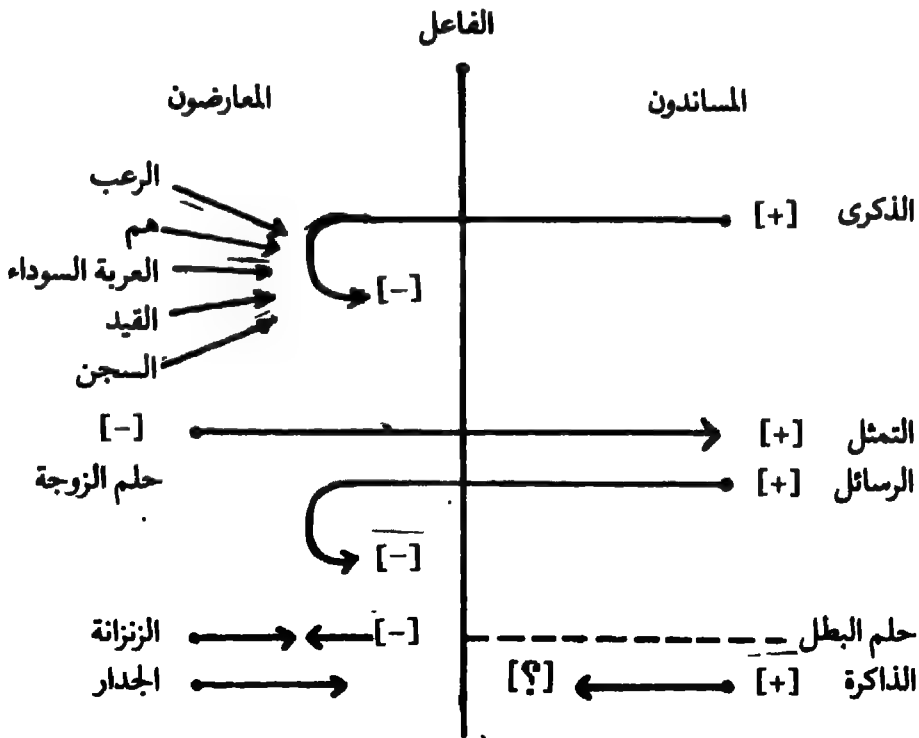
، ولكن علينا أن نلاحظ أن البطل "عبدالقادر ريعة" لايسقط معنويا، وإنما يسقط ماديا. فهو لايقع لأجهزة الرعب على وثيقة استسلامه، وإنما يقاوم حتى تتلاشى قواه، وينهار.

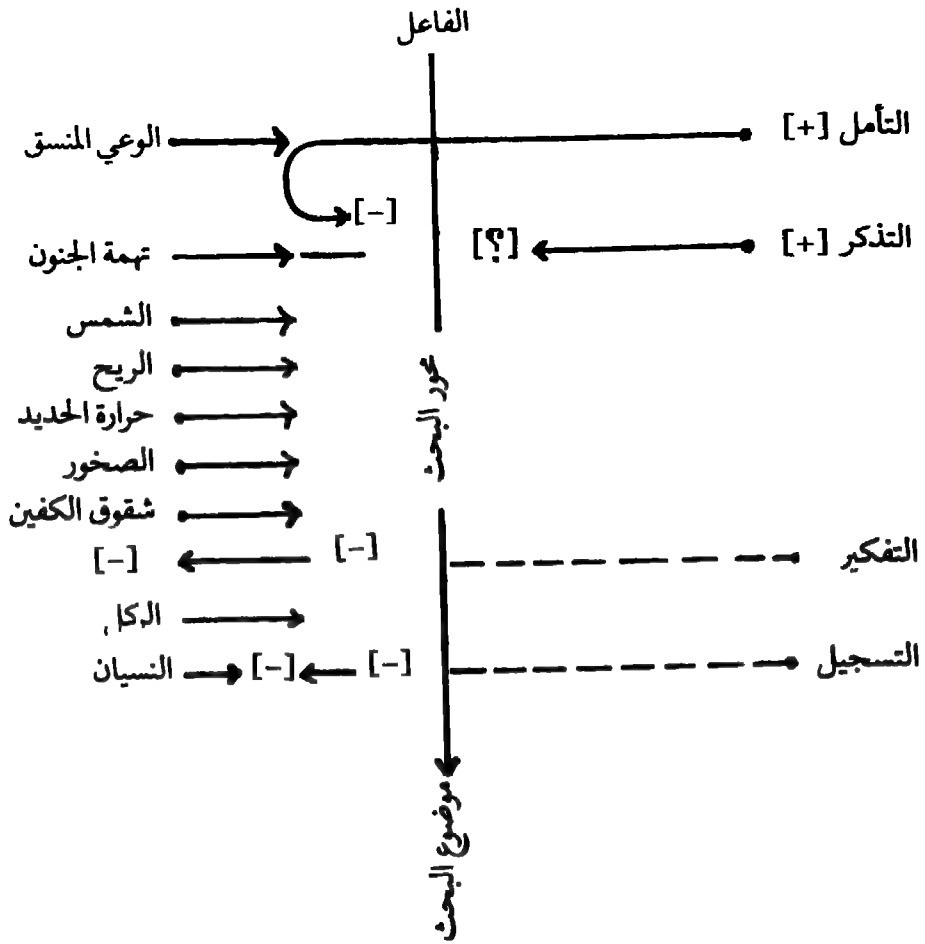
هذا عن الفعل المعارض في ذاته. فأما عنه بالتقابل مع ضده، فإن الحركة التي ترسم حركة متناقضة. ففي حين يتجه الفعل المساند من القوة إلى الضعف فالانحلال، نرى الفعل المعارض وهو يتجه من القوة إلى الاقوى فالأكثر قوة. ولعل هذا مايفسر الانتقال في الفعل المساند من الواقعية إلى التجريد (في اطار الحركة الدائرية)، في حين يتقل الفعل المعارض من المجنوي إلى المادي..

هكذا يبدأ الفعل المعارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والزنزاة والجدار، ثم ينتهي إلى الحديد والصخور وشقوق الكفين النازقتين والأقدام التي تركل البطل . فاذا التفتنا إلى أن مساندي البطل - في معظمهم - من النوع المعنوي ، وأن معارضيهم - في معظمهم من النوع المادي ، جاز لنا أن نستشرف النتيجة التي آلت إليها البطل ، وهي السقوط . ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البداية يهيء لمثل هؤلاء المساندين . فصموده يتوقف على قدرته الذاتية الجسدية والعقلية والنفسية . وانما يحق لنا أن نتساءل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن . فباستثناء الزوجة لانلمح للبطل رفيقا واحدا يمكن أن يستند إليه . وإذا كان وجود البطل في زنزانة منفردة يفسر إلى حد بعيد غياب الرفاق في السجن ، فكيف يمكن أن نفسر غيابهم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء ؟

الرأي في ذلك أن البطل يناضل " بلا رفاق " . وأنه ينتمي إلى طبقة ، ويموت من أجلها ، وأنه يواجه قدره وحيدا ويموت وحيدا على غرار البطل التراجيدي . أفلا ترى كيف يناضل " أوديب " من أجل شعبه ، وكيف كان كلما جدَّ في إزالة اللعنة عنه كان يقترب من قبره ؟ والأشد إيلاما هنا أن البطل يناضل من أجل طبقة لا ينفك أفرادها يتآمرون على صموده ، ويتزنون زوجته وهو في السجن . أفلا يرسم " صبي الفران " هذه اللوحة بكلتا يديه ؟

وربما كان من المفيد أن نجسد كل ذلك في صورة ترسم المساندين والمعارضين وهم يفعلون ويتفاعلون على محور البحث .





وبنظرة هادئة متأنية، سيكون في وسع القارئ - انطلاقاً من هذه التصويرية - أن يقرأ الأقصوصة بمفرده (١٣).

وإذا كان من فائدة هذه التصويرية فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار ما يفعله النساجون. فالفعالون - مساندين ومعارضين - ينسجون أفعالهم جيئة وذهاباً، صعوداً ونزولاً حتى يكتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية. وعند هذه النقطة من البحث يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لنلقي نظرة إلى الوراء نطل بها على ما أنجزنا وما ينتظر الإنجاز.

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خلال التصويرية النموذجية التي أعدناها لفرضية " غريباس " . وقلنا في حينه إن تلك التصويرية تقوم على محور الرغبة أو البحث. وقلنا إن قطبي هذا المحور هما الفاعل والرغبة.

كما وجهنا النظر الى محور يتعامد مع هذا المحور الأفقي ، ولايكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصيرورة .
 فإذا التفتنا الآن الى السوراء وجدنا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل ، والمحور العمودي الذي يبنيه المساندون والمعارضون . ويبقى اذن أن نعود الى المحور الأول ، محور البحث لنرى عن أي شيء يبحث البطل ، وفي أي شيء يرغب .
 ونقترح لذلك أن نجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة في الأقصومة ، سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالحضور . فموضوع البحث اما ان نتلمسه بشكل غير مباشر من خلال المنصوصات التي تشير الى استلابه من البطل ، واما أن نقع عليه مباشرة في المنصوصات التي تفصح عنه .

[+] ما يطلبه البطل	[-] ما سلبه البطل
	<p>- هي " حيث ظل يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . " .</p> <p>- ملامح وجهها الجميلة " التي بدلها الرعب بملامح بشعة راجعة من المسوخ الإنساني . . . " أو استبدل بها الخوف ، البشاعة والتشويه .</p> <p>- وجهها الحقيقي الذي كأنه " غاب من ألوف السنين . . . وماتبقى منه أشعثات لا تلتئم . . . " .</p> <p>- صوتها الذي لا يذكر منه الا " نغمة متلاشية يبددها الخيال المتهدم . . . " .</p> <p>- حريره ، في صورة تقييد يديه ، أو تكييله بالحديد ، أو سجنه ، أو النافذة الوحيدة التي لا تتسع للحلم .</p> <p>- نباهته التي حلت محلها البلاءة .</p> <p>- حياته الانسانية التي توقفت عن التقدم .</p> <p>- فرحها الذي حلت محله " أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . " .</p>

<p>[+] ما يطله البطل</p>	<p>[-] ماسلبه البطل</p>
<p>- "حياتها هناك" . - "الحقيقة بكاملها" عن حياتها .</p> <p>- الحياة (بشكلها المطلق) ، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال . - دورة حياته السالفة . - مقاطع شعرية وموسيقية . - وجه زوجه الجميل . - حكايا الأمهات وتهايلهن . - رؤى عن الطبيعة الساحرة . - بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .</p>	<p>- صورتها الجميلة التي استبدلت بها " صورتها المسوخية المتداعية " . - حياته حيث يهجر له حلمها " بالموت والفناء .</p> <p>- حلمه في أن يكون ماردا أو عصفورا قادرا على الهرب من السجن .</p> <p>- وعيه الانساني الذي " ينساب من بين أصابعه خلصة " . ووعيه حين " حدثت له أشياء كثيرة ... في غيبوته " .</p> <p>- عقله حيث " الاهتمام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه . - دمه الذي نزفته " شقوق كفيه دما أصفر فاسدا " . - الشعر الذي أقلت من يديه . - والموسيقا .</p>

<p>[+] ما يطلبه البطل</p>	<p>[-] ما سلبه البطل</p>
<p>- جمال زوجته اذ " يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . " . - روعة الموسيقى . - روعة الشعر .</p>	<p>- ورسائل الزوجة . - أو وجهها الجميل . - إنسانيته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها . - أحلامه بالشعر والموسيقا وجمال زوجته . - حياته التي تهددها نبوءة الحلم . - ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وعواطفه . . . " ، و " كان يمتلك ذاكرة . . . " . - حياته حين ألقى آخر رسالة فوق جثته . - حياتها حين جاء " شخصٌ بوجهٍ جهم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها . . . " .</p>

لو تفحصنا الآن منصوبات هذا الجدول ، وأردنا تقليصها إلى وحداتها الكبرى ، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين :

• - الأول وهو ما سلبه البطل . وهذا الاتجاه ترسمه حياته الانسانية بجميع أبعادها . فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة ، وحرية البطل ، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فانه يطوى في وجنته فرحها وصوتها وصورتها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ووعيه وعقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والموسيقا .

• - والثاني وهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به علاقة الاستلاب . وليس من الصعب أن نلاحظ أن ما يبحث عنه البطل يتفق تماماً مع ما افتقده . فجل ما يطمح إليه هو

استعادة دورة حياته السالفة . وهى الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجانبية كحكايا الأمهات والحكم التي حفظها عن العجائز .

وربما كان من اللافت أن البطل - في بحثه عن رغبته - يلح على مفهوم الجمال ، حتى لتتردد كلمة الجمال وحدها في ستة منصوصات . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جمال ، والموسيقا جمال ، كان الجمال يغطي نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة . ولعل هذا ما يفسر - مرة أخرى - ومن منظور آخر - عنوان هذه الأقصوصة . فالتشويه الذي خضع له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه ، والصلاة من أجل الجمال . ومن اللافت أن البطل الذي اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لا يحمل أية رغبة في تجديد عهد النضال . فإرادته المستلبة ووعيه وعقله وذاكرته وحتى أحلامه وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذي ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي . فلقد هيمنت السيارة السوداء - بكل ماترمرز اليه - على البطل ، ووضعت مطاعه في موضوع متواضع بسيط : زوجة " وشعر " وموسيقا .

ولكن ، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

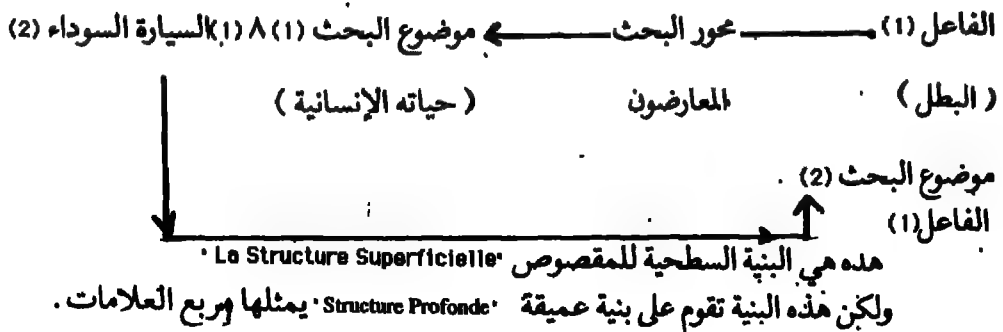
* * *

هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع . الفاعل هو البطل ، وموضوعه هو حياته الانسانية . ولكن هذه الحياة في قبضة فاعل آخر هو " هم " ، أعني المخابرات . واذ يتمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول ، فانه يحوله من فاعل إلى موضوع بحث . وعلى محور البحث ينتصب المساندون والمعارضون بما يفرض على التصوير السردية التالية

Le Schema narratif

المساندون



ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .
فالمقولة الدلالية " Categorie Semantique " التي تركز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية - خلافا للمقولة الفلسفية - تقوم على حدين ضدين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لا نبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدي الموت . فحدا المقولة إذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

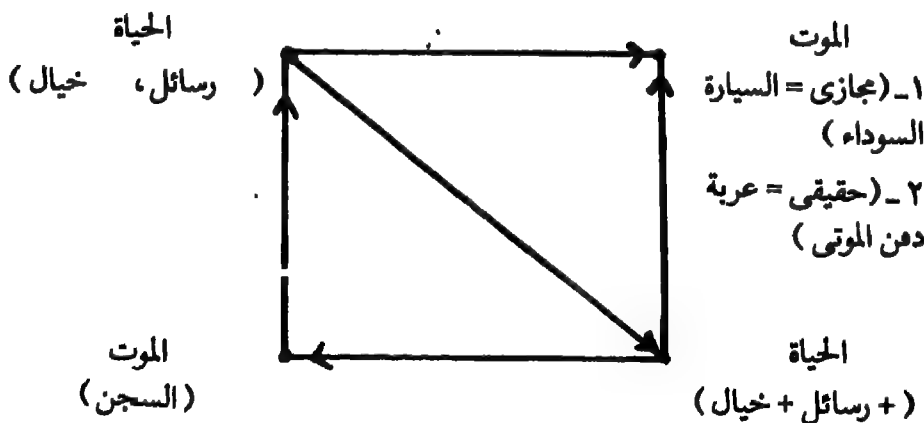
الموت ← الحياة

ولكن الموت لا يقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وإنما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وإن كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو - من جهة - ليس موتا ، وهو - من جهة أخرى - ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يفشل في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائي عن التفكير . كما أن الرسائل تفشل في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذي بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية
"Chaine Syntagmatique" من أربعة منصوبات :

سيارة سوداء / تضع حياة البطل في السجن / واذا يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال /
فانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المعنى . فلكي يكون
هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة
، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت
الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر
أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غرياس» والتحليل الشكلي عند
«فلاديمير بروب» قلنا إن «غرياس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة
للقصة العجيبة - يحاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر -
بطبيعة الحال - شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مئات الأفاصيص ، وتطوير العدة المنهجية
المختصة . ولكن عمل «غرياس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الإطار .

لقد استطاع «بروب» - بعمله الجبار - أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص
العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم
تسعى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في
مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من
يملك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب
على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني
امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف .
فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .
العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما
علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما
الجدوى من المناهج الحديثة ؟ .

واذا اعتذر عن هذه المداخل الصارمة ، فاني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة» . فهادام
الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء
في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية " Catégorie Semantique " التي تركز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية - خلافا للمقولة الفلسفية - تقوم على حدين ضديين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لا نبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدي الموت . فحدا المقولة إذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

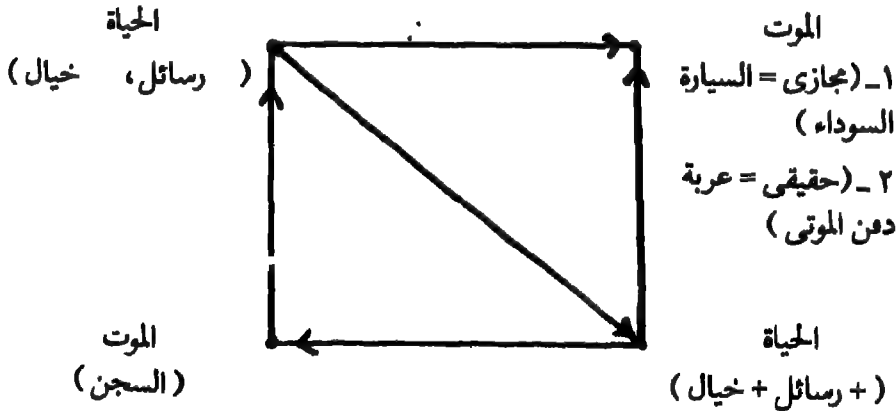
الموت ← الحياة

ولكن الموت لا يقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وإنما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وإن كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو - من جهة - ليس موتا ، وهو - من جهة أخرى - ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يخفق في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائي عن التفكير . كما أن الرسائل تخفق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذي بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية
"Chaine Syntagmatique" من أربعة منصوبات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يجيبا بالرسائل والخيال/
فانه يحقق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المعنى . فلكي يكون
هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة
، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت
الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر
أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غرياس» والتحليل الشكلي عند
«فلاديمير بروب» قلنا إن «غرياس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة
للقصة العجيبة - يحاول أن يكشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر -
بطبيعة الحال - شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مشاتل الأقايص ، وتطوير العدة المنهجية
المختصة . ولكن عمل «غرياس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الإطار .

لقد استطاع «بروب» - بعمله الجبار - أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص
العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم
تسمى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في
مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من
يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب
على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني
امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف .
فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .
العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما
علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما
الجدوى من المناهج الحديثة ؟ .

واذ اعتذر عن هذه المداخل الصارمة ، فاني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة» . فإدام
الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء
في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

وصلنا الى الحياة كان بإمكان الأقصوصة أن تتوقف أو أن تتطور من جديد في اتجاه اللا حياة فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللا حياة ، كما قد تتابع تطورها حتى بلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمتلئ هذه الحلقات أو هذه الأدراج الثابتة بمحتويات وأسما شتى . حتى اذا ما اكتمل المربع العلاماتي اكتملت بين أيدينا الحلقة الأولى من حلقات توليد المقولة المعنوية الأساسية .

وقد يخضع المربع العلاماتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤسسه ، والعلاقات التي تبنيها .

فاذا سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تنتمي اليه ، قلنا ان الخصوصية تكمن في البنية السطحية ، أو التصويرية السردية . فللكاتب أن يختار مسانديه ومعارضيه ، وأن يملأ الأدراج الفارغة بما يشاء من المحتويات . فالحلقات الثابتة ، أو زوايا المربع ، بالاضافة الى جبرية الاتجاه . . . كل ذلك يشكل المعطيات الأولية للبنية العميقة للأقصوصة . وأما التحرك داخل هذه البنية ، من اقتصار على بعض حلقاتها ، أو تشيعب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هذا من وجهة النظر العلاماتية . فاذا شئت أن نبقي داخل هذه الوجهة ، دون أن نتقل الى الوجهة الأسلوبية ، قلنا ان خصوصية «التشويه من الداخل» تكمن في عملية التداخل . فالأقصوصة لا تقدم - بين يدي قارئها - المساندين والمعارضين بشكل مباشر أو دفعة واحدة . كما أنها لا تقدم البطل ولا الرغبة أو موضوع البحث بشكل واضح وصريح .

هكذا يتشابك المساندون بالمعارضين ، ويندغم الموضوع في البطل والبطل المضاد . فالكل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجل في الكل . وعلى العلاماتي أن يفصل بين هذه التداخلات ، ويحل تلك المتشابكات فالأقصوصة لاتقدم أي عنصر على طبق من ورد . وانما هي تمد منه طرفا لتسحبه ، ثم تمد طرفا آخر من عنصر جديد . وحين تعود الى العنصر الأول فانها تزوده بنسيج آخر . . . وهكذا .

وتبقى مهمة العلاماتي في البحث عن هذه الأطراف الممزقة ، والأشلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير.

إن دراسة هذه الأقصوصة تعني اذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكات وتداخلاتها الغريبة والعجيبة . وربما كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها . فهل نستطيع أن نتساءل - مرة أخرى - عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ . هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية «التشويبية» التي راح يجربها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على بدء ، فإن الأقصوصة التي بين أيدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟

أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيئاً . هكذا تتقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا . ولعلنا هنا نضع أيدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط الزمن الذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي «لأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا السنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا نهاية . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه الآخرون . فالزمن ليس ماضياً يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل - بطبيعة الحال - أن يعود اليه ، فيحاول - عبثاً - حمله الى السجن ، وممارسة اللعبة اللازمنية . وهكذا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟

ومرة أخرى تنهض صورة «أوديب» ، لا «أوديب الملك» وحسب ، وانما «أوديب» الذي وجد نفسه في «كولوننا» بين أيدي آله الانتقام .

الهوامش

(١) أصدرت مجلة Tel Quel الفرنسية كتاباً بعنوان «نظرية جامعة» خصصته لعدد من الدراسات النظرية التي دارت في المجلة وحولها على مدى سنوات عديدة. وكانت دراسة «بارت» التي بعنوان «دراما، قصيدة، رواية» من الدراسات التي تصدرت هذا الكتاب:

"Theorie d'ensemble", ed. Du Seuil, Coll. tel Quel, Paris, 1968

(٢) المقصود "Le récit" هو الاسم الأجنبي "Le nom genérique" الذي تنضوي تحته جميع الاسماء التابعة لهذا الجنس من قصة "conte" وأقصوصة "Nouvelle" ورواية "Roman" وسيرة "Legende" وحكاية "Histoire" وأحدثة "Anecdote" وأمثلة "Fable" ومثل "Fable". . . وغيرها. والكلمة الفرنسية مشتقة من اللاتينية "Reclare" التي تعني قرأ بصوت عال، ثم أصبحت تعني "recomer" أي قص. ومن معانيها: ما ينقل كتابة أو شفاهاً من أحداث حقيقية أو خيالية. ومنها: قال من الذاكرة، أي استظهر.

(٣) نشر الباحث الشكلاي الروسي «فلاديمير بروب» كتابه الذي بعنوان «مورفولوجيا القصة» في عام ١٩٢٨. ويعد هذا الكتاب الأساس المنهجي الذي قامت عليه الدراسات النظرية والتطبيقية في مجال تحليل المقصود ومعظم مجالات العلوم الإنسانية. فلقد استطاع «بروب» في تحليله للقصة العجيب عند شعوب الاتحاد السوفيتي أن يكشف البنية التي تحكم هذه القصص. ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدى والثلاثين وظيفة، وأن التسالي الثابت بين الوظائف أمر «معتوم» في جميع القصص، وأن ما ينطبق على القصص العجيب السوفيتي ينطبق على القصص العجيب عند جميع الشعوب الأخرى. ومن هنا تتكشف كونية القوانين البنيوية التي تحكم هذا الجنس الأدبي. ومن هنا راح «كلود ليفي ستروس» يعد «بروب» أباً للبنوية. ونظراً للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجمته إلى العربية بالاشتراك مع الدكتورة «سميرة بن عمو». وهو الآن قيد الطباعة.

(٤) نشرت هذه الأقصوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق أوائل عام ١٩٨٠ م.

"Anthropologie Structurale" - deuxième Volume - ed. Pion - Paris - 1973 - P - 324

(٥)

(٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوح وإنما يفترضه النص.

(٧) ويقوم المربع في الأساس على مقولة: ذات حدين ضديين (أ/ب)، كالحياة والموت، والثقافة والطبيعة والذكورة والأنوثة. . الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة المعنوية اسم «المحور الدلالي» والذي يمكن رسمه على النحو التالي:

وانطلاقاً من التقابل بين هذين الحدين يمكن أن ننشئ علاقة جديدة خاصة بكل منهما، وهي علاقة النفي:

أ ب أ ب أ ب

.. فاما العلامة الأولى (أ/ب) فهي علاقة ضدية "Relation de contrainte".

.. ومثلها هي العلامة بين (ن/أ) و (ب)، وإنما تسمى «ما تحت الضدية».

.. وأما العلاقة بين (أ) و (ن) فهي علاقة نفي "Relation de negation".

- ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب) .
- وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تضمن "Relation d, implication" .
- ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ) .
- وأما العلاقة بين هاتين العلاقتين الآخرين فهي علاقة تكاملية .
- ولكي تكون العلاقة ضدية بين حدين فإنه يجب ويكفي - كما تعلمنا «غرياس» - أن يكون نفي (أ) أي (ن أ) متضمنا لـ (ب) ، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمنا لـ (أ) .
- ٨) فإذا قلت : لماذا لم تلجج أحلام البطل وتحيله وتمثله . . . في هذا الجدول ، قلنا إن هذه وأشباهاها تنتمي إلى الأفعال المساندة أو المعارضة للبطل ولا تنتمي إلى صفاته .
- ٩) بعيدا عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات للتمييز بين فاعل "subject" وفعال "action" ومفاعل "process" فإننا نوجه النظر إلى هذا التعريف الذي يقدمه أحد العلاماتيين - وهو "L.Tessier" لمصطلح «فعال» : «الفعالون هم الكائنات أو الأشياء ، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان ، وبأية طريقة كانت ، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط ، وعلى النحو الأكثر سلبية» .
- وانما نشير إلى هذا التعريف لكي نجنب القارئ التقليدي صدمة النظر إلى المساند أو المعارض كشيء لا ك شخصية ، فقد حل مصطلح «الفعال» - تدريجيا محل مصطلح الشخصية في علم العلامات لأنه يغطي الكائنات البشرية والحيوانات والموضوعات والمفاهيم .
- ولما كان ذلك في حاجة إلى بحوث نظرية مسهبة لعرضه وتوضيحه ، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوعدها المبدئي بتجنب الدخول في التفاصيل . فأما من أراد التعمق في كل ذلك فإننا ننصحه بالعودة إلى أعمال «غرياس» ومعجمه العلاماتي .
- ١٠) الأرقام داخل الجدول تتناسب مع منصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع .
- ١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن اخفاقها في مواصلة الحياة على طريقة المناضلين . وفي هذا السياق تقول : «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش . اني بائسة» .
- ١٢) على أن نفهم السقوط هنا بالمعنى التضالي لا الأخلاقي .
- ١٣) ترمز العلامتان (+) ، (-) في التصوير السابقة إلى الفاعلية الإيجابية والسلبية للمساندين وأما علامة الاستفهام (?) فإنها ترمز إلى غياب القيمة التي ينتهي إليها أحد المساندين . ففعله غير محدد النتيجة لا سلبا ولا إيجابيا .
- وأما السهم (—————) فإنه يحدد اتجاه الفاعلية التي يقوم بها الفعال ، والنتيجة التي يؤول إليها . وأما الخط المتقطع (- - - - -) فيرمز إلى أن المساند لا يقدم أية فاعلية في حلقة . فهو يبدأ سلبا وإن استدعاه البطل لنجدته .
- ١٤) يشير هذا الرمز (٨) إلى دلالة الوصل ، في حين يشير مقلوبه (٧) إلى دلالة الفصل . والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل منفصل أو مستقل ، وإنما هي في قبضة فاعل آخر .

مستويات شعر الغزل عند العقاد

د. أحمد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية في إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، في محاولة للوقوف على سمات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب العربي خلال القرن الذي نستشرّف الآن نهايته، والذي يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت حلاله مياه كثيرة في القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضي ساعدت على اكتشاف جوانب منه، تشبث فريق بها، وتردد آخرون إزاءها، على حين تركّزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة في الزمن الآني أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبي تنظيراً وابداعاً.

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا - على الأقل في النصف الأول من هذا القرن - والتي ما تزال تشهد مزيداً من هذا النقاش، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحياناً واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفي في حلقات أخرى، بها يعود أثره على ملامح النظرية التي يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه ونقاديه وقارئيه معا .

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التي تعين على الوصول إلى الهدف الذي أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت في الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربي الحديث، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصوير نقدي - يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه في مجال الكتابة الشعرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلاً لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالاً لدراسات مقارنة بين التصور النظري والإبداع التطبيقي، ثم انه إنتاج كان وما يزال مثيراً للنقاش سواء في حياة صاحبه التي اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحياناً، وانتعاش الآراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربي المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم: العقاد وطه حسين والمازني وميخائيل نعيمة، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التي دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل في كثير من الأحيان من آثار الانتصار له أو عليه، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة «الحكم» على كفة «التحليل» وهما خطوتان في النقد الأدبي، يعمل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتي التحليل أولاً ويتبعه الحكم إذا جاء في صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعراً يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن^(١) على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من ثمر»^(٢) ويرى آخرون أنه رغم مجاربه لمدرسة شوقي ظل يدور في إطارها في النهاية^(٣). بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة «ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعري العربي في أوائل هذا القرن^(٤) على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديد صيغ في لغة جافة غامضة^(٥).

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعري عند العقاد وهو «شعر الغزل» بحسبانه واحداً من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجربة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرة يأن تثير كثيراً من التساؤلات لأنها بدت «جديدة» أياً كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة - من خلال النظر أو التطبيق - ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفني والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لأعلى طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته، وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لوتر يامون الذي تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠: «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟»^(٦) وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه ما زال سؤالاً وارداً، وتساءل بدوره: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً «مجانياً» تحلى به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة أن

يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟ «ويضيف قائلاً: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول صمود بذوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها»^(١٣).

ولعل الفارق الرئيسي بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت ييف (١٨٠٤ — ١٨٦٩) وهيسوليت تين (١٨٢٨ — ١٨٦٣) وبروننير (١٨٤٩ — ١٩٠٦)^(١٤)، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصدائها بين الآداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب في أوروبا» في القرن التاسع عشر، وهي الروح التي استفاد منها العقاد القارىء النهم للثقافة الأوربية في شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوربي الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جمعت في كتب لاحقة، ففي كتاب «ساعات بين الكتب» الذي نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦^(١٥)، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناطول فرانسيس، وشكسبير، ووردزورث و آينشتين وبتهوفن و برناردشو، وبودلير، وليونارد دافنشى... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه^(١٦)، وإنما كانت تشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربي كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التي تجعل هذه القراءات تؤول اليه وتختلط بنسبجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقا لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعري في الديوان^(١٧).

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظري في الشعر قدمه في مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظي هذا التصور باهتمام كبير من دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نغود إلى هذا التصور إلا في أقل الحدود التي تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصدد، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذات

الشعراء لمجرد تشابه النتائج الشعرى في الأوزان والقوافي والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره في مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين . . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسما وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة»^(١٨).

وهو يحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) . . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان في هذه الفترة واذ تراهم في روح شعرهم المجلل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق تناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا في التصوير والتلوين»^(١٩).

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا في نظرية العقاد الشعرية كلها سواء في كتاباته النقدية، أو في دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو في إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، في مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل في هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحمولات العقاد النقدية في فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر في اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم في هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسّدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة في أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزورث^(٢٠) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل في مختارات «فرانسيي بالجرريف» من الشعر الإنجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من

القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصي ، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعي^(٢٠) وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات في الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التي عرفها ديوان الشعر العربي قبله أو عرفها معاصروه ، وكان من الطبيعي أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي ، أو الوطني بالمعنى المباشر ، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى في دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظري مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وإنما العيب في التقليد)^(٢١) ، وكان من الطبيعي في مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكانا بارزا ، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد ، وتقليدهم له ، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة ، فسوف تظل واحدة من النقاط التي يقبلها الاتجاه القديم ، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث ، ولكن مع بعض الفوارق التي تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر ، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية ، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة ، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى ، ثم دور العناصر النفسية الأخرى ، كالفكر ، والشعور الحال أو المستحضر ، ودور عناصر الجمال الثابتة في الكون مثل عناصر الطبيعة ، وعناصر الطير وعناصر الحيوان ، والخرم ، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه « بالعناصر الأولى » في محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها ، « وقصيدة دون ذلك » عندما يحدث خلل في عملية المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه ، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا في قصيدة العقاد الغزلية .

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل في الأدب العربي ، إذا أخذنا بالمقياس الكمي وحده ، وهو مقياس قد تكون أرقامه الإحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد ، وصلابته ، وخشونته في الحوار ، وعدائه للمرأة ، وهي كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام ، وتسربت في بعض الأحيان إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلا شك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرا لشعراء الغزل فيه^(٢٢) ، فقد يبحث عن صالح جودت ، أو أحمد رامى ، أو إبراهيم ناجى ، أو علي محمود طه ، أو الهمشري ، أو الصيرفى ، وقد يصعب على خليل مطران أو أحمد شوقي وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي وحتى في الشعر ، دون أن يمتد طموحه في الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجا .

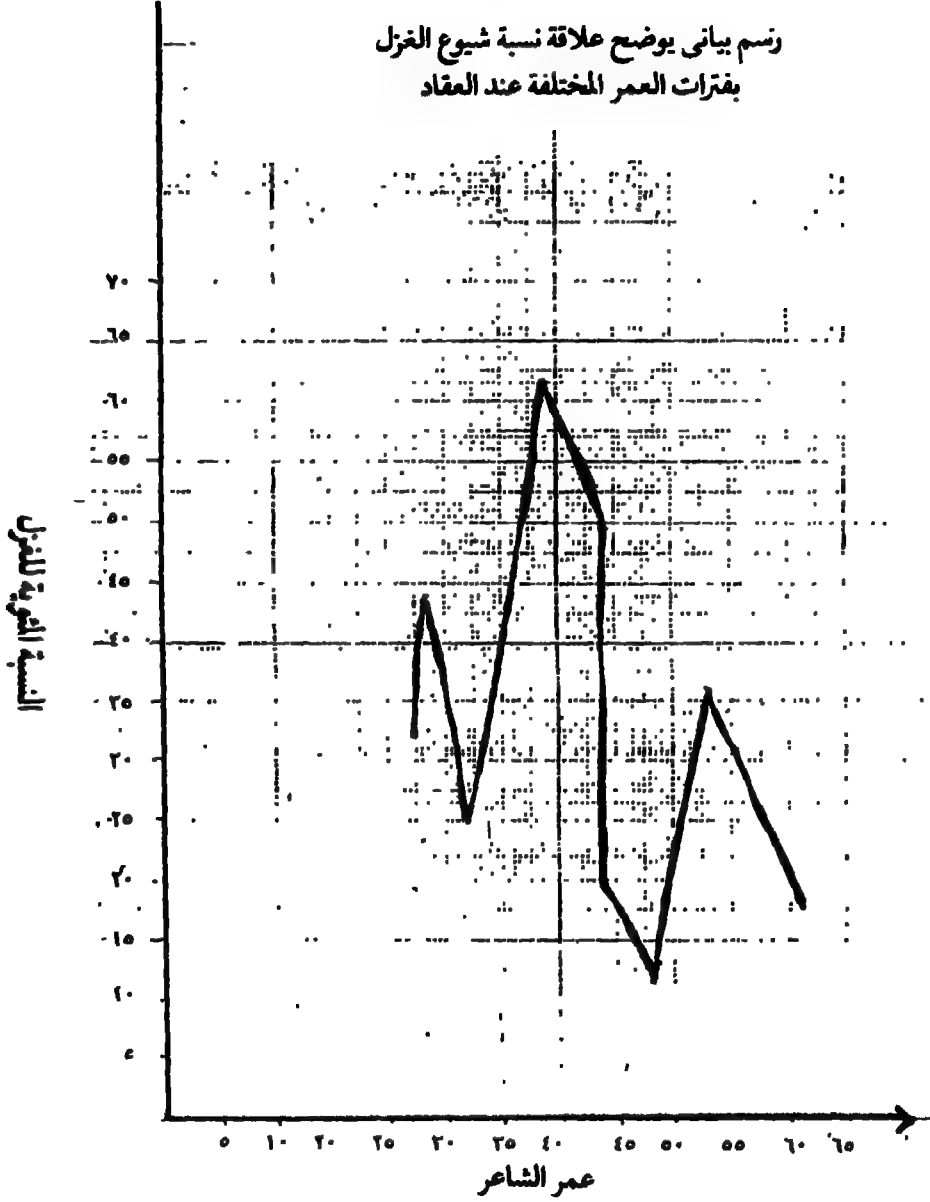
وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعري ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عامي ١٩١٦ أي عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذي صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «ما بعد البعد» الذي صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هي التي تمثل التاج الشعري للعقاد وماورد في الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد في فترات عمره المختلفة، بل إنه في مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذي طبعه في الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزي هاردي الذي كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إنني كنت أرى في زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا يتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقي الشعور والتعبير فماذا الذي فنى من مادة الغزل والغناء»^(١٣).

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

٢	الديون	سنة الطبع	صهر الشاعر	مجموع عدد القصائد	عدد قصائد الغزل	مجموع عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة القصائد	النسبة الأبيات	نسبة الفروق
١	يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	٪٩٣+٦
٢	ومج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨,٥٣	٥١,٨٤	٪٦٩-٦
٣	أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	٪٥٠-٧
٤	أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٥٢,٤٣	٪٥٣-١٥
٥	هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٢٣,٧٧	٪٤٨-٣٤
٦	وحي الأربعاء	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	٪٨٩-٤٠
٧	عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	٪٧٣-٤٠
٨	أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥٠,٥١	٣٥,٢٩	٪٢٢-١٥
٩	بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢,٠٩	١٤,٨١	٪٢٨-٧
	نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٪٣٨,٠٣	٢٨,٨٥	٪١٨-٩



ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

(١) تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقاً من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً أو هبوطاً ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعاً عنه فى نسبة القصائد ٤٧٪ وانخفاضاً عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملاً دون فراغات بيضاء تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لا تتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسوم .

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففي المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما فى المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفاً موضوعياً ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة ، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات» .

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ١٢٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولاً بقضية فنية أخرى ، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالي ٢٢٪ والأبيات حولي ١٥٪ وهي نسبة يمكن أن تكون لما دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ ((هاردي)) وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقه بين الحب والغزل في مقدمات دواوينه.

(٥) التفاوت الذي يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذي يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، إذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة في الديوان. وهي حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا في الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، في حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة في هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التي عارض بها العقاد ابن الرومي، والتي تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت في إحصاء القصائد، قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأخرى، إنها تكررت الظاهرة المقابلة، والتي تمثلت في شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها في «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨٫٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣٫٧٧٪ بفارق وصل إلى ٣٤٫٤٨٪، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء في فترة القمة في غزليات العقاد، حيث أتى في نفس الحلقة الزمانية التي جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذي سجل أعلى رقم في التردد الإحصائي، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالي له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - في قائمة أخرى هي قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية في اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥٫٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة في الفترة التي بلغت فيها القدرة الغزلية قممتها، ومن هنا فأننا كثيرا ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة^(٢٣):

أراك ثرثرة في غير سابقة فهات ماشئت قالا منك أو قالا

ما أحسن اللغو من ثغر نقبله إن زاد لغسوا لنا زدناه تقييلا
أو في مثل قوله :
رجائي بأن ألقاك بدد وحشتي فكيف اذا أمسيت أنت مـؤنسى
أراك فتجيب الوسوس كلها وأنت اذا ماغبت كل وسوسى
أو قوله :
إذا ساءت الدنيا ففى الحب مهرب ونحس دنيا من أحاط به الحب
فياحب تدرى الحسن والقبح عندها وفى الحب علم لاتعلمه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعير بهذا المنهج الإحصائي الكمي ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء اليه أحيانا ، وهو التصل بملاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية ، وما يتبعه من إشارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبي ، الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين^(٢٢) إذا كان هذا الاستعراض الكمي قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل في كل مراحل حياته ، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل ، فأى نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد ، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل ؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة في إجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتنطلق منه لكي تعمم نتائجها ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ في محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» ، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هومير» و«مالارميه» في العصرين الإغريقي والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر مثلاً. في هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبولونيير ، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذي يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع في الاعتبار شاعرية ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهي الناقد إلى هذه الجملة التي هي محور اهتمامنا فيقول : « بل إنني أعترف أنني كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعري واحد ، وفي هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه :

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف تقاوم رغبة كهذه »^(٢٣)

وستقاوم بدورنا الرغبة في الإيجاز الشديد ونختار بعض المهادج التي تمتل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التي تتشابه فيها العناصر المتباعدة في محاولة تكوين مريح متحد المذاق .

وربما يحسن أن نتلقى في البدء بعض النسمات الرقيقة التي تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل يقول العقاد في ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : « بشي » .

يارجائي وسلوتي وعزائي	وألفى إذا احتـوانى الأليف
نبئيني فلست أعلم ———	منك قلبي بحسسه مشغوف
كل حسن أراك أكبر ———	إن معنأك تالد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كا	ن جميلا ذاك المحيـا العفيف
لست أهواك للدكاء وإن كا	ن ذكاء يذكى الهى ويشوف
لست أهواك للدلال وإن كا	ن ظريفا يصو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن ر	فَ علينا منهـن ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والرقـ	ة والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك أنت أنت فلا شـي	سوى أنت بالهـوؤاد يطيف
إن حبا ياقـلب ليس بمنسيـ	ك جمال الجميل حب ضعيف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعري البسيط الخلاب في هذه المقطوعة ، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال ، فربما وجد نفسه في حيرة لا تقل عن حيرة المحب في ذلك النص أمام الجمال الأنشوي الأسر ، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التي تهب من الغابة الغامضة .

موسيقا القصيدة تنتمي إلى بحر الخفيف ، وهو بحر عرف بنغمه الغنائي حتى أطلق عليه « البحر الغنائي » وكثر مجيء القصائد الغزلية عليه ، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر ، ولا يعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يمجى على نغم الخفيف يكون له ذلك الإيقاع الأسر ، ولكن موسيقا البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها ، أما القافية المصمومة ، فقد أضافت بعدا آخر ، وجعلت الشاطيء الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لانحس معه متانحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتظام الموج بالصخر ، ولأمانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج في فجوات عائرة ، وإنا تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة في سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير ، وربما يزيد من استراحة القافية وهدهودها هنا ذلك الحرف الذى يسميه العروضيون « بالردف » وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة ، والقصيدة هنا تزواج

أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يترث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ماجأت إليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات تتطلب تحقيقها، تجاوبا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يختفى بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهى لن تنبئه بشيء، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كلياً، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويجاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعري، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب الثرى في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو «الحيرة» وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنتى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فإنها ليست «جهلاً» أى مع أنها «عدم ضياء» فهى ليست «ظلاماً» ومن أجل هذا فإن البيتين الثانى والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فإذا قال البيت الثانى «لست أعلم» بصيغة النفى والسلب، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والإطنا بمانفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفىها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعري في اللغة: أن لا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفياً ولا الإثبات اثباتاً، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعاً بصيغة نفى موحدة «لست أهواك» وهى تريد منها جميعاً أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب تفتيحها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «ان» التى تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقاً بحرف الواو وتالياً لجملة النفى، فإذا بهذه المزايا جميعاً، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت

في كل واحدة منها مفردة شأوا لا يظال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فاذا بلغت التساؤلات مداها فان الصوت «الأخر» لن يجيب ولكن سيربز الصوت «الأول» مرة أخرى ، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة اثبات واحدة قوية : «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر العنصر الذى اهتدى اليه هنا ، وقاده إلى الايجاب بعد أن قاده كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شئ سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى ، تؤكد ضعف المحب وتتكشف في العنصر اللغوى البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة . ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر ليتتهى إلى الدفء الانسانى الموحد والبسيط والخاص ، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات .

ان البيت الأخير من المقطوعة ، يسوق جملة ما انتهى اليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام ، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذى سيطر عليه ، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة ، لكى يقول «وجدتها» : «ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل ، فقد بدأ به عد الخصال المميزة : «لست أهواك للجمال ، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة ، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا ، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل «التفكير» الشعرى المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة ، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الاثبات ، وتترك وجه السلب واذا بها تنتهى إلى الايجاب ، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف ، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية ، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف (٢٦).

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال الثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود ، تحمى قصائده في مناخ مغاير ، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال ، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب» ؟ من ديوان أشجان الليل (٢٧) :

يقول العقاد :

من الخلود فما أغلاه من بدل
نالوه من أبـد باقٍ ومن أزل
قالوا لنا حسيكم بالحب من أمل
على السعادة بين الموت والقبل
إذا عشقنا بشيطانٍ من الخجل
ولانحسب؟ لهذا أين الفشل

ما الحب؟ ما الحب؟ الا أنه بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا
داموا وقد حسدونا في سعادتهم
داموا وقد منعونا أن نساوهم
أنشترى الحب بالدينار وما رجب

ولاشك أننا نحس بأين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعري الذي رسمته المقطوعة السابقة ، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه ، فبدت القصيدة عنصرا واحدا ، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة ، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط ، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعاً للتأمل ، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية ، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعري ، واخترق الآفاق فنفذ إلى ماوراء عالم الشهادة ، وخاطب الخالدين وحاورهم ، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة ، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد ، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبيت فيه الروح ، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء ، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصانع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب ، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرّ منه فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحا ، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لهذا أين الفشل
يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أين الفشل » .
والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، ان الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة ، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغني عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولاكثرها .

ان المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد في خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهي تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت » وخلت من ملابس الواقع المباشر لتتقرب من الواقع الفني ، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجأة دون اختصار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريقة المقال .

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهو « يقف من اللغة » . . موقفا سلبيا في رأي النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر » ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش « (٢٧) » .

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتية - في الجانب اللغوي - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون ووردزورث : « (٢٨) » أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون ووردزورث فهي المدرسة التي عנית بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها ، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطناتية ، وفي ذلك يقول ووردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطناتية اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهاها أو يعنوا بالتحدث فيها » . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثير يتحول إلى تمثّل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، إذ يغلب على أساليبه الوضوح » (٢٩) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغربال » أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « وزبدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

مفيدا . يعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيت أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الافهام ، وعندني أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجازاة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها» (٣٠).

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول (٣١) بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقتن جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعالى :

«والصبح إذا تنفس» ويتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نهاج للبحثي وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية في الوضوح ، ومن هنا نعلم - كما يقول - إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحه وان الذي يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور» (٣٢).

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوته ، ربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم ترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها (٣٣) ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر علي شوقي مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذي أشرنا اليه في سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث إرضاء المحبوب ، يقول العقاد عن علي شوقي : «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من إنتاجهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا انه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها» (٣٤).

ليس تفاوت المستوى اللغوي عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد ، بل في الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثاني إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولتأمل في هذين

النموذجين اللذين يردان في صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب». يقول تحت عنوان «الغيرة» (٣٥):

إذا رابك القلب الذى لا تنوشه
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى
ولكننى راض بما تظهـرينه
فلست إلى ما فات منك برراجع
مخالِب من وسواسه أو نواجذ
ولا أننى سأل هواك فـنابـذ
وما أنا في السر المغيـب نـافـذ
ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعم مع السلامة والحب والكرامة

.....

أما إذا مسرتى
نادتك يا حبيبتى
فاستمعى تحيتى
ثم «اسأل عن ليلتى»
ثم اضحكى وسلسلى
ضحكتك النغامة
فان أطلت بعدها
فهذه علامة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو إلى القصائد التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلصة في مجالس المنادمة. على أنه ينبغي أن يقال إن السبب في عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقد فيما يراه من أن الفكرة العنيفة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما في ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعري للواقع، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى على طريقة

(فكرة واقعية + وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحركة في وصفها على النحو الذي كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة^(٣٦).

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدار الذي نسجته» والتي يقول فيها :

هنا مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
هنا هنا عند قلبي	يكاد يلمس جبي
وفيمنه منك دليل	على المودة حسبني
ألم أنل منك فكرة	في كل شكلة ابصرة
وكل عقدة خيط	وكل جورة بكورة
هناك مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
والقلب فيمنه أسير	مطروق بحصارك
هذا الصدار رقيب	على الفسؤاد قريب
سليمه : هل مر منه	لى طيف غريب
نسجته يبيديك	على مدى نساظريك
إذا احتواني فلاني	مما زلت في اصبعك

فاللغة الواقعية ، واللغة البسيطة لم تطفيا على التأويل الشعري ، بل ربا ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب ، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت ، فليس هناك «حدث» بالمعنى الثري ، أكثر من صنع الصدار وإهدائه ، ولكن التأويل الشعري يتفد إلى التفاصيل الدقيقة ، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة ، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب ، حتى شكة الأبرة وعقدة الخيط ، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التي لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء ، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبها لها كلمات القصيدة ، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب ، لايسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب ، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندها محتويه الصدار فيدرك أنه بين «إصبعي» من يحب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة ، خيوط الصدار ، وقلب المحب ، وشكة الأبرة المتوقعة عند المخالفة . وإذا كانت هذه النماذج تبين جانبا من وظيفة «المفردة» السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربا لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التي ستناولها عند الحديث عن الصورة والرمز ، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده .

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهي زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة ، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية^(٣٧) عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل السوفاء والحنان والوداعة والروتق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «وائق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن. . . الخ». وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار «الصور المحددة» من تردها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة»^(٣٨) حيث يقول:

ظمان، ظمان، لا ضروب الغمام ولا	عذب المدام ولا الانداء تسروني
حيران حيران لانجسم السماء ولا	معالم الأرض في الغماء . . تهديني
يقظان يقظان . . لا طيب الرقاد يدا	نيني ولا سمر السمار يلهمني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكييني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نقاهها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان، أسوان، لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من الأدوية يشفيني
سامان، سامان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدي	على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضني ياموت في كبدي	فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لا تدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى، من خلال قدرتها على الاقتناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نثرية منطقية، أو في صورة شعر استدلائي مفكك العناصر، ولنأخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه

وينظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الإشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موصفا فريدا هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثنى في حالتي النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء وبجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلا» لغويا، يوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة^(٢٩).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يجدها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟»^(٣٠)

أتعلمين بسرٍّ بين نفسين	أقوى من الحب في جمع الشيتين
أتعلمين بحسن في مطالعهم	أجل من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشيء كـامل أبدا	أتم من عالم في قلب صيتين
إن السموات والأرض التي ضمنت	خليقة الله في ثوب الجديدين
لني انتظار هوانا كي تلوح لنا	في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما	فكيف لو تم في روحين حرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج. هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما

تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأياً للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملاً يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظللاً حائلاً دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندوب^(٤١) إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة السوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت^(٤٢) أمام كلمة «قفاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بـ سـ روجك والهوى يخطو وتتبعه خطاك
ومحدث وجهك مقبلاً ومضى فلم أذم «قفـاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالاً قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول^(٤٣) يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هـلا كنت أكبرهم روحاً فيتفقا روح وجثمان

فأياً كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشبعات لا بالمحبوب المتوهج المتملء حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة»^(٤٤) تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأً ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلت به فتجسدت علل غير التي داريست من علي
الآن أطمع أن أكسون له ويكسون اذ يمسي ويصبح لي
وأكد أشفق أن تراعيه حرصاً عليه شوارد المقل
في القلب شيطان يقول له زد كلما أوفى على أمـل
ينالوكف لا نرضى فواعجبا كيف ارتفينسا أمس بالبلبل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «الببل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة، لا يخدم المعنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «الببل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه مخلصاً فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول (٤٥):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح فكل ما في فضاء الله فرحان
إلا المحب الذي لأحبه دنس ولا مودته خب وأدهان
نفاه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معالي الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه وإلى البناء الشعري، وقد بدأ تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة إذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولا يغنى عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

إذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير (٤٦) الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعتمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة الثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة الشر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحاً، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبك» لكي تختفي المحبوبة في الحي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياق من الكتمان، وعندما يقول المتنبي مثلاً:

بإيمان يعزز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم

فإنه لم يحدد: من الذي يقصده في «علينا» وفي «نفارقهم» وظل المعنى مستساغاً وطبيعياً، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفرداً والثاني جمعا، فيقال «أنا أحبك» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحب نحبك» على معنى «أنا أحبك» (٤٧)، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيدة، فيقول لمن يجب مرة «أنا أحبك»، ومرة «نحن نحبكم» أو «أنا أحبك» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إنني قد لأملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها إجابة حاسمة، لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبته بحرية واسعة، وسوف نضع خطا تحت الضمائر في الأبيات، يقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال» (٤٨) من ديوان وهج الظهيرة:

حيي الذي لست أعني سوا	ه اذا فئت بالقول مسترسلا
وقبلية شعري التي أنتحي	اذا أجل الشعر أو فصلا
كأن مآقي ما ركب	الا لترعاك أو تأفلا
فما أعشق الحسن الا عليك	وكالوحش بعدك ريم الفلا
أحين صرفنا اليك القلبوب	قضيت فحزمت ماحلا
فبيح بعيني أن تنظرا	ولكن لعينيك أن تقتلا
وحب الجمال حرام علي	وأما اختيالك فيه فلا
ولاخير أنك حللو المذاق	شهى العنقاق سرى الحل
وكن أنت شمس الضحى رونقا	وكن أنت نبت البرى مخضلا
فإن نحن كسانت لنا عين	فقد عظم الجرم واستفحلا
فيا ظالمين وماهمنا	سواكم من الناس أن يعدلا
أيحوا لنا الحب أو فاحجوا	قواما تشنى ووجهها حلا

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المتحبيب لبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

يحتل التعبير بالصورة، مكانا متميزا في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه المكانة أنها قائمة على أسس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والمهدف الذي ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركيننا في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد إلى أصلها لأترد إلى أبعد من الحواس والتي لايزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وبيئاتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدي العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالبا إلى الصورة، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديما كان العقاد نفسه هو الذي قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتا واحدا مثل قول القائل:

وتلفتت عيني فمئذ بعدت عني الطلـول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره.

ولا شك أن اقتراب العقاد من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال "الصورة" بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال "صورة" رسمها أولا شعرا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: "حرمان أو عطاء" في ديوان وحي الأربعين^(٤٩):

مائدة كم بت أشتـاقها ألقيت في صحفتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب
ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهى من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبعادا مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسدي مصور فيكون النمو بأحدهما نموا بالموقفين في وقت واحد، ولنتظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصوري، يقول في قصيدة «إلام التجني؟»^(٥٠) في ديوان أشجان الليل:

هينى امرءاً في قبلة الوحي قائما طوال الليالى قانتا يتهجـد
رأى قبسا يعتناده ثم أطبقت عليه ستور فهو لايتوقـد
ونادى ولا من يستجيب نداءه وضل ولا من في الديـاجير يرشـد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل؟ ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريق الذى سلكته الصورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لايمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشراة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة " موت الحب " من ديوان أشجان الليل (٥١) :

غـالـه وهو صغير قبلما تكبر البلوى به يوم نـواه
كنت أرجـوه ليـومى كلما عـزنى في مطلع الشمس هـداه
كنت أرجـوه لليل كلما لجت الحيرة بى تحت دجـاه
كنت أرجـوه لأمس، لـفـد رب أمس لك لا تـرجـو سـواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة " بعد عام " (٥٢) من نفس الديوان .

خبرني كم من العـمـر يـدوم ذلك الطفل الذي أكمل عامـا
خبرني أنت .. انى لـزـعيم أن يـدوم الدهر لا يـسلو دواـما

ولا شك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة إلى العودة إلى الرمزين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد (٥٣) في تعليقهم على قصيدة " طفل " للشاعر صلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبدالصبور (٥٤) :

قـولى أـمـنـات
جـسـى جـسـى وجـتـيـه
هـذا البريق
ما زال ومضى منه يفرش مقلتيه
ومضى الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيره
ثم احترق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعري في المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة في مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحيانا توقفا جماليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتخلق أحيانا، وتقتصر عن ذلك في بعض الأحيان ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق أمامنا إلا أن نقرب من مساح القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا، وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد في فلسفته وإبداعه الفني معا بين مناحي الجمال المختلفة في الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوي، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدي، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفني في ذاته، يقول العقاد في إحدى مقالاته المبكرة التي صمها في «ساعات بين الكتب»^(٥٥) وكانت بعنوان «الغزل الطبيعي»: «ليس تأثير العشق بمقصود على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعي عليها. إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمي الأذواق النوعية الأخرى التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفي عندما يتحول إلى عمل إبداعي في القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد في عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر في عالم الجمال الأنثوي، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض في قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش^(٥٦)، فالعقاد في هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلازمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهي أحيانا تأتي في صورة موجات

مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبعيا في الموجة المحورية للقصيد، وأحيانا تأتي في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقي القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل»^(٥٧) حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يجاورها:

سل الصبح كم ماريته كلما بدا	ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا
سل الليل كم جافيته كلما سجا	ولم أرتقب فيه الحبيب الموفيا
سل النيل كم أنكرته كلما جرى	ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا
سل الدار كم ناسدتها القرب راجيا	وأرهفت في أنحائها السمع جاريا
وتطلبه منى جفون تعودت	على البعد أن تلقاه في الحى آتيا
سل الروض مطلولا سل القفر صاديا	سل النجم لماحا، سل البدر ساريا

فالعناصر التي أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا في طبيعة مايعطيه من الأحساسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها في أساساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرة في الأبيات فالصبح إذا بدا يماريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره . . . الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام في لوحته الغزلية التي تساعد على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهو عنصر الحب والجمال الأنثوي لكي تزيده تألقا ووضوحا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعي من أزهار وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطأ المتأخر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأني، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربي، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائما إلى آفاق الحب، بدءا من تلك التي تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستوَاهما الظاهري المألوف، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الإلهي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور في ديوان أبى نواس وابن عربى

، أو ديوان الأعشي وابن الفارض ، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمير إلى الدرج الذي يتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيره^(٥٨) بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمير :

يانديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس سميت كأس الحياة

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين الخمير والمحجوب .

وهي سكر العين باللو ن سنى اللمحات
وهي سكر الأنف بالعطر ذكي النفحات
وهي في الكأس وفي النفس أحب النشوات

وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويدو وكأنه عنصر مستقل نما في ذاته وإن كان قد استطاع أن يثي بما سيتول إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحجوب ، فينسج من كلمة « هات » التي كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس ياخير ثقاتي
ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة
صفه لي صفة وما كان بمجهول الصفات
غير أنى أمتع السمع بحظ الحداقات
صفه في قلبي لو استطعت وترجم زفراقي

والمقطع من خلال هذا يصيب في المحور الرئيسي وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمير بما تؤدي إليه من تخليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على وصف السر ، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر ، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي نواس :

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمير ولا تسقني سرا اذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينهما وبين الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمير والباسها للمحجوب ، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسدية للمحجوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أولها يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد :

أتري ألبق منه في اصطياد المهحات
أتري أملح من خطراته في الخطرات
أتري أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعادات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع حملها، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافي، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القاريء وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر مما تقدم بمودجا حياله، والعقاد نفسه أثار مرة إلى فكرة « النموذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به أهوى في ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده^(٢٩)

أهواه أم أهوى خيالا تعلق
به نظرتي في صفحة القدماء
تم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفات
وهذا البيت تذكر به آياتا قالها على محمود طه فيما بعد على نفس القافية في قصيدة « الجندول »

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار الحمريات « في المقطع السابق، أو انتشى بها. لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الحمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي قاتل الله عداتي
هاتها عشرا وكرر وَصِفُ العذب مِثَات
صعه غضبان وصفه لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علموه وهو لا يعد لم ما كيد الغواية
ليتني علمته الوصـ ل وتكذيب الوشاة
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتي
جمع الوجد بأشجاني وضافت أزمـاتي
هاتها صرفا وأغرق في طلاها حسراتي
عوضا عما يؤاتي من هوى أو لا يؤاتي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أحرأ من رقع الدراوئس ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح ها " ماء " واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من تم وحدة خاصة ، فلا هي تنتمي للعناصر الأولى ولا هي تفصل عنها ، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكّل منها عنصرا حديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر .

* هوامش البحث

- (١) أحمد .ع. حجازي . أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ١٢/٧/١٩٨٨ م.
- (٢) د. محمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.
- (٣) حمدي السكوت، أعلام الأدب المعاصر في مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية بيوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص ٧٩ - مركز الكتاب المصري . ط أولى، ١٩٨٣ م.
- (١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨ م.
- (٢) د. محمد مندور. المرجع السابق ص ٨١
- (12) Voir: Rolland de Ronsville L'Esperance poetique p. 9 Paris 1949
- (13) Ibid. p. 10
- (١٤) لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - ص ٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار هبة مصر، وانظر كذلك
- ٤ Jeune Littérature générale pp. 29 et suivantes Paris 1948
- وكتابنا: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- (١٥) د. حمدي السكوت . المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.
- (١٦) انظر . . د. عبداللطيف عبدالخليم، شعراء ما بعد الديوان . . الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها . . مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م.
- (١٧) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللباني سنة ١٩٨٣ م.
- (١٨) العقاد . ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.
- (١٩) العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماصي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢ م.
- (١٩) انظر. د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠
- (٢٠) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٤.
- (٢١) بلغت فصائد التقدير والتأبين في «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد في مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر العصري يعاب على مدحيه أن كان يشي على المملوح بما ليس فيه . . لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق في الأعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين» . . انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤ أهنية العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.
- (٢٢) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د. سعد دعيس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. دار النهضة العربية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

(٢٣) العقاد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طُبعت في خمسة دواوين للعقاد) ص ٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ٤٤، ٥١، ٥٦.

(٢٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك، الغزل في الشعر العربي الحديث للدكتور سعد دعبس، وفيه اشارات كذلك الى مقالات لأنيس منصور في أخبار اليوم حول هذا الجانب.

29) Jean Cohen: L'effort du langage: theorie de la Poetique
P 13, Paris 1979

والكتاب نعه الآن للترجمة الى العربية.

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء - القاهرة، ١٩٨٥.

(٢٧) ديوان العقاد، ص ٣٠٩.

(٢٧) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.

(٢٨) عمر الدسوقي في الأدب الحديث، الجزء الثاني ص ٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي - القاهرة (دون تاريخ).

(٢٩) د. شوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.

(٣٠) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لتعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.

(٣١) انظر... المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٨٣.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٣٣) انظر. د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٦ وما بعدها.

(٣٤) مقدمة ديوان علي شوقي، نقلا عن شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥.

(٣٥) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢.

(٣٦) يمكن أن نجد في قصائد الطقولة عند العقاد هذين اللونين اللذين أشرنا اليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجها قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان بقطة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختصرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أي البيرة ينطق الأطفال في ديوان «هدية الكروان» ص ٧٠.

(٣٧) انظر، د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٠.

(٣٨) ديوان العقاد، ص ١٩٨.

(٣٩) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمتنى في الشعر، انظر كتابنا: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة "مبحث" القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتفاء" مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.

(٤٠) ديوان العقاد، ص ٣١٥.

(٤١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.

(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧.

(٤٣) ديوان العقاد، ص ٤٧.

- (٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨
(٤٥) المرجع السابق، ص ٤٢ .
(٤٦) لمزيد من التفصيل حول "الصهار" ودورها في بناء الأسلوب، انظر كتابنا "دراسة الأسلوب في أشعار المعاصرة"، ص ٩٨، وما بعدها، مكتبة الزهراء - القاهرة، سنة ١٩٨٤
(٤٧) حول معنى "انا" في الشعر ودلالاتها، انظر ساء لغة الشعر، ص ١٨٢ وما بعدها
(٤٨) ديوان العقاد، ص ١٦١
(٤٩) حمسة دواوين للعقاد، ص ٣٥٤
(٥٠) ديوان العقاد، ص ٣١١
(٥١) ديوان العقاد، ص ٢٩٩
(٥٢) ديوان العقاد، ص ٣٢١
(٥٣) انظر د محمد عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٩، دار بحث مصر، سنة ١٩٧٧ .
(٥٤) انظر صلاح عبد الصبور "ديوان الناس في ملادي"، ص ١٠٠ - بيروت، سنة ١٩٥٧

قائمة بأهم المراجع

- (١) أحمد عبدالمعطي حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بحريّة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م
- (٢) أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤
- ما - لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ .
- في النقد التحليلي للقصة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ)
- (٤) سعد دعبس . العزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩
- (٥) محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- (٦) ركي نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨
- (٧) حمدي السكوت . أعلام الأدب المعاصر في مصر - عباس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣
- (٨) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٥٧
- (٩) شوقي صف . الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦
- (١٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الماضي
- كتاب الهلال - القاهرة ، ١٩٧٣
- خمس دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣
- ديوان العقاد ، اسوان ، اسوان ، ١٩٦٧ .
- الديوان في الأدب والنقد - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣ م .
- ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٦٨ م .
- (١١) عبداللطيف عبدالحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩ م
- (١٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ م
- (١٣) أحمد هيكال : تطور الأدب الحديث في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨ م

14) J Cohern - Le Haut Langage

Leone de La poeene paris 1979

15) S. Jeun - Littérature general

paris 1968

16) R. Reneville, L'Expérience poetique

paris 1949

تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

- ١ -

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمس والتعجب للشيء الواحد، وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والرواة، فقد كانوا في حاجة إلى ما يُسمَّى "الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن الثقية، وعلى اللغة العربية بوجه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالإضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبناء^(١)، وقد كان ممن اشتهر بالحفاظ على القديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحماد الرواية وخلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الذي قال لخلف: قَسْنُ شعري إلى شعر امرئ القيس والناطقة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصحيفة المملوءة مرقا ورمى بها عليه^(٢)، وقد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل. ولا شك أنه كان وراء الحماس للشعر القديم خلوه من الوثنية، وعدم الصدور عنها، وبهذا صار أنموذجا^(٣).

- ٢ -

بدأت ظاهرة الأحاذية تتخلخل شيئا فشيئا، حين راحت الكتابة تأخذ طريقها في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الراوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام خمسين ومائة للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يتوفى فيه الشاعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلا أنه "هَمَّ" بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان مما قاله: لو أدرك الأخطل يوماً واحداً في الجاهلية ما قدمت عليه أحداً، فقد كان جهده أن يقول: إنما نحن نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طوال، وأن يؤكد على أن الخلف لا يضاهاى السلف^(٤). ولكن الجيل الذي تجاوز عملية "الهم" إلى "العزم" تكاثر بالأصمعي، وأبى عبيدة وأبن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا فما قالت العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتها، وقال: ماسمعت بأحسن

منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: خرق خرق!!" ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحجب دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قبل له: إنها لمن نذمه وتعييب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاورة اكتم علي! ومن المعروف أنه صاحب المعولة التي تقول بأن شعر القدامى كالمسك والعنبر كلما حرك ازداد طيباً، وأن شعر المحدثين كالزجاج يشم يوماً، ويذوى، ويرمى. ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذي جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب الفطن ودفعهم على المعاني، فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيح حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثاً في زمانه، ومن موقف الأستاذ الحُمري حين أورد أبياتاً لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتعللون به من أشعار المخانيت". وبصفه عامة فقد كان ما يحكم هذا الانحياز هو "الزمن" الذي تحدّد بعام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "البداوة والجزالة". وإذا كان عامل الزمن كان قاضياً، فإن عامل البداوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءته على وجه الخصوص كان قاطعاً كذلك، على حدما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يسمى باللغة النجدية، والنقول بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا فيل عن أبي دؤاد الأيادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميث والطرساح وذو الرمة لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكثّر من التردد على الخواضر، ويكثر من زيارة دكاكين البقائين".

- ٣ -

شينا فشيننا أخذت ظاهرة الحداثة تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثنائية" التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديماً فقد كانت هناك دانتا قضايا - الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والخضر والوبر، والطبع الصنعه، والثبات والتغي، والمرتي والمتخيل، الثابت والمتحول - فهناك دانتا الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالطبايق" وإن كان هذا الأمر قد زوحم حديثاً بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشينين. المهم أنه حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح "الحداثة" قد أخذت تتحدّد في مواجهة "القديمة"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكال بالدهر" و "أشبه بالزمان".

وقد كان هذا طبيعياً لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية، فإن الأمر يختلف في القرن الثالث - على حد تعبير د. طه حسين - لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحاً، ولأن الطريق أمام الحداثة أصبح ممهداً، فابتداء دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن فتيه ٢٧٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: «ولا نظرتُ إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله «... إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص بها قوما دون قوم»^(٨) ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزمن في قول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والرزاءة"^(٩)، فما يمثله هؤلاء هو أنهم كانوا يحبون القديم كل الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

-٤-

اشتدّ عود الوقوف عند "الثنائية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتدّ عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثاً - أو حداثياً - والبحثري باعتباره محافظاً على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جودوه، ثم إن شعرهم أشبه بالزمان "والناس له أكثر استعمالاً في مجالهم وكتبهم ومثلهم ومطالبهم"، كما أن هناك من يرى أن الحسن بن الأمدي في الموازنة بين الطائيين قد انتصر لما يمثله البحثري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام لمصولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيز لأحد الشاعرين^(١٠).

... ثم جاء القرن الرابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتدّ عوده وقد قال عن أبي تمام: «إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فإن الحوار قد دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النقاد المنصفين - كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير - قد ردّدوه بين الطبع والصنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، هكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافقت مع طبيعة الحياة، وسنن التطور الاجتماعي والأدبي، بالإضافة إلى نضجه ونضج دائرة النقد من حوله^(١١)، ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي

(٤٢٩) يقول: أتمتع الأسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبداً من شعراء المحدثين، وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهاها إلى أبداع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدّ الشعر، إلى المسحر^(١٢٢). . وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كباراً تتابعوا كالباخرزي في دمية القصور الأصفهاني في الأغاني، وابن عبد ربه في العقد الفريد، وابن الأثير في المثل السائر، وابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة. . إلخ، وأخيراً تكون المعركة أساساً قد دارت بين المبدعين والنقاد، لابن النقاد والنقاد.

- ٥ -

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أن الشعر لايعهم - بل لا يقال - إلا في ظل النظام الشعري كله، ووجهة نظرهم التي تتلخص في أن الحداثة لا تخرج عن كونها نظراً إلى المعايير القديمة، ووضعها في صياغة جديدة. . أن اهتموا نقدياً إلى ما يسمى "الموازنة"، فقد حاولوا في أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو ما فعل محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمى بالمقاربات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى كتابه الثمين "الموازنة بين الطائيين" وفي ضوء هذا أصبح الطريق معبداً للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحاً وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين تحدث عن "الأخذ" والأصفهاني حين استعمل مصطلح "السلخ"، ولكن مصطلح السرقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبقاً بالتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والافراط فيما أخذ نفسه به، ولهذا لم يتبع الأمدى مثلاً كل سرقات البحري لأن أحداً لم يدع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان من الواجب أن يميزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرقات، ولكنهم لم يفرقوا في دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء "وإنما راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تحريمه إلى أبيات تشبهها شبهاً قريباً أو بعيداً في المعنى أو في اللفظ أو فيها معاً. . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه^(١٢٣)".

وأخيراً فقد انتهى الأمر إلى الحاجة، وكان أن تولدت عن السرقات مصطلحات - ليس لها محصول إذا حققت - كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتمام، والاغارة، والمرافدة، والاستلحاق. . وأخيراً انتهى الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطرق إخفائها، وأن منهجه تعليمي يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذي يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتماد على مقولة ثبات المعنى وتقدمه

على اللفظ الذى يمكن أن يتغير، دون الالتفات إلى ضرورة المزج، وملاحظة تغير المعنى بتغير اللفظ على النحو الذى اهتدى إليه أخيراً عبدالقاهر، فيما يسمى "نظرية النظم" ^(١٥)

-٦-

وتسقط بغداد، ويحذف البريق من أشياء كثيرة، ويدور الشعر من جديد فى دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الحداثة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حول القدماء والحداثة إلا فى العصر الحديث، وكان أن طفا على السطح مصطلح الأصالة والحداثة ^(١٦)، وقد كانت وراء ذلك مواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضارة الغربية باعتبارها ثمرة علمية إنسانية وقد بدأ الأمر على استحياء عند رفاة رافع الطهطاوى وجماعته حين قدّموا الجديد فى شفاة القديم، ومن ثم قالوا شعرا بتأثير من الموشحات الأندلسية على وجه الخصوص، ثم البارودى الذى - رجّح كفة الأصالة، وكان تمهيد الطريق للتيار الذى يطلق عليه اسم "الكلاسيكية الجديدة"، وكلّ هؤلاء تعاملوا مع الأنموذج العربى، ولم يشعروا باغتراب، ثم كان من الطبيعى أن يتصارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسى، مع تيار الحداثة الذى استمد مفاهيمه من الغرب، والذى عبر عنه فى شعراء مصر وبيئاتهم بمقولة: عباس محمود العقاد: نحن جيل علّمنا الأساتذة مشيراً إلى شوقى ومطران - وتبعه تيار أبوللو من غير عنف ظاهر مع ميل إلى إبراز الاتجاه الوطنى، ومحاولة لإظهار مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على الساحة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نما اتجاه قومى فى هذه الفترة إلا أنه سرعان ما انطفأ جانب منه، ثم زوحم بجيل يتعامل مع ظاهرة "الاقتلاع" بدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لانملك ولا نعرف إلا القديم. . . ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نما ابتداء على جذور قديمة مهجيرة ^(١٧)، بالإضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترحيب بكل ما هو "حديثى" فهو يريد الانفصال عن الماضى برمته، باعتباره هاوية تفصلنا عن التاريخ، حتى اللغة يريد لها لغة "بنوة" لا "أبوة"، لغة أت لا ماص ولغة مغسولة من آثار الغير، بحيث تكون كل كلمة لغماً وكل قصيدة جبهة قتال، المهم أن يكون هناك انفصال عن الماضى بكل إيقاعاته، وهو لا ينسى أن يؤكد على أن بنية الذهن العربى ماضوية، وأن العربى يكنّ عداً، حقيقياً لكل إبداع حتى كأنه مفطور على هذا، ومن هنا يسوق شعاراً يقول: لأعلم، بل أهدم وأحرض ^(١٨)، وقد وقفت إلى جانب هذا التيار الاقتلاعى بعض المجالات كمجلة شعر البيروتية، وكان من الطبيعى أن يفرز هذا بصورة حاسمة ما يسمى بقصيدة الشر، وأن توقد حولها القناديل، على الرغم من أنها طفت فوق مفاهيم غريبة مثل: الغموض، والتعمية، والعدمية، والركاكة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال فى الايجاء، والاسراف فى التشاؤم، وضعف البناء، والجري وراء الصرعات، والتعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانيا . . المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيرة الأمة ، وفي عدم التعامل مع الجذور» مهما كانت هذه الجذور.

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو ما فعل سلامة موسى في أول الأمر، وقد ألح على هذا بحماسة وفجاجة الدكتور محمد النويبي في كتابه قضية الشعر الجديد، وقد انتقلت هذه العدوى الى المغرب . فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول : إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفيا لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبي وحر ايضا، لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون التفات إلى الماضي على حد ما يقهره عبدالله العروى، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف . إلا أن هذا الإهمال قد استحال إلى سيان للتراث . . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي . يفقد أبسط المقومات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قد تناساه، لأن كل عمل غير مقروء لا يمكن أن يسمى أدبا أو تراثا، ووجود هذا الموروث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله، فالغالبية العظمى من قرائه لا تجد فيه غير أشباح تناساها الزمن، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين^(١١) ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتلاع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب .

-٧-

ثم ان قريبا من هاتين الطاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة اخجرة من اللغة وماتملله اللغة فاذا أخذنا مثلا من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا انهم قد استوعبوا استيعابا كاملا الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى مواطنيهم وكأنهم أجانب، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! ثم بدأ حاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي، بحيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد ما نعرف من محمد ذيب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا: انها طفولة فن وطفولة شعبي، ومع أن هناك من حرص على أن "يسكن اسمه" وعلى أن يقتل "الأب الاستعماري، وأن يجد الكاتب نفسه أمام نفسه، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته، ومن ظل متصاحا مع الفرنسية باعتبارها ثرية، وموصلية للعالم، ولا تخون الذات، وهكذا سمعنا من يقول: الفرنسية متفاني، ومن يقول: إن انتهاء بلاده إلى العرب غير حقيقي، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم مشترك بسبب اللغة يعكس العراقي . . المهم أن

العربي الذي لا يتكلم إلا لغة أجنبية لس يؤكد ذاته - إن وجدت - إلا من خلال هذه اللغة الأجنبية، وأنه سينتهى إلى عربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشها إلى الأعماق .

٨-

· في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التابع، أو ما يسمى التطور الصاعد، والمزاكم الندرنجي الذي يكون وراء الظاهرة . . ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا، فقد كان النقاد في كل العصور - باستثناء صوت هذا العصر - يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتدرج منه، فالمثقفون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعرف على السنة، والعديد من المتون، والشاعر ما كان يبدأ بمواجهة الجمهور إلا بعد "الحفظ" للقديم، والاستيعاب الجبد له، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار!" من الأقلية، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية، ولعل "إليوت" قد عبر عن هذا حين دعا إلى أن نكون "كلاسيكيين" في ظروف عصرية.

ويلاحظ أن بعض المحدثين تنبهوا إلى شيء من هذا، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية، وحين أكدوا على أن كل درجة نمو لاحقة، لابد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة، وقد ربطوا بين هذا وبين عالم الطبيعة الحية، ذلك لأن الأشكال السابقة لا تختفي بشكل كامل، فهناك أهمية للتغالييد في الفن، ودوام للروابط الاستمرارية، على حد ما نعرف عند شيكسبير الذي استخدم محاور ومواضيع أسلافه في خلق شخصيات فائقة القوة، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل ما اعتمدت عليه، وقريب من هذا ما يراه "فاليري بريوسوف" من أن تاريخ الشعر الاكتمال الدريجبي لوسائل الشعر، فكما يملك الانسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التي كان يمتلكها البدائي، فإن هذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الذي يمتلك ما لم يمتلكه السابق له، ولكنه يصل إلى ما يريد عن طريق التراكم التدريجي للعناصر المكونة لهذه الوسيلة أو تلك '١٠٠'.

على أن هناك من يرفض هذا المثل الألماني "أوزولد شبنجلر" الذي يرى أن كل ثقافة حلقة موصدة، ومثل "دولبنغود" الذي يرى أنه لبس من الضروري أن يقود عمل قديم إلى عمل جديد، لأن كلا منها يعتبر "وحده مغلقه"، وعالمًا مستقلًا بذاته، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى، ذلك لأن الفن كفن لا تاريخ له، فهو يعني فعالية جمالية، ويعني شبيلا، والخيال هو فعل التصور الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصرا في هذا الفعل ومن أجله، كما أن الألماني "هاوزر" يرى أن كل عمل أدبي ليس استمرارا لشيء سابق، أو اكتمالا له فكل عمل يبدأ من البداية، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما "فرديناند برونتييه" فحين تمسك بعامل الزمان عند "تين" كان يقصد الكشف عن تأثير اللاحق بالسابق، وتسلسل المؤلفات تسلسلا روحيا، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لا ترمى إلى

بعت الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه، أنها لا تقص بل تفسر. أما توصل كيف تولد الأنواع الأدبية؟ وما هي عوامل الرمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ نظرية "لامارك" في التحول، ونظرية "داروين" في التطور^{١١١}.

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والحديد عند كثيرين، وأصحاب هذا الرأي هم الذين نحلوا الترات، ورأوا أن فيه حياء ميتا، وجزءاً لا يموت، وأن هذا الجزء الذي لا يموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة، وتجدها، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بهيما، فإن الذي تغل العصف كان السؤال الذي طرح بحدة ويقول: هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو تقية؟، ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغبية والحدس والطلمسية المكرة للعقل، والبناتسة من تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي، على حد مانعرف من جابر بن حيان، والكندي، وابن الهيثم، وألحاحظ، والعارابي. فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوحود في مجتمع صاغظ؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك "تقية"؟ في عالمنا العربي^{١١٢}.

ولاشك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظا وتقديسا للقديم المهيمن، ولعل الصوت الراقق في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية انقراا مثلا حارب الجديد لأنه يستق من علل الفسق والاحاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة التثرثرة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة، فألحيد بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يتسرط فيه أن يمحو القديم أو يستبدله^{١١٣}.

وبكر السمة العامة للحضارة العربية كانت المواثمة بين العراقة والتفتح^{١١٤} أو ماألف فيه التعالبي كتابا باسم التوفيق للتلفيق بمعنى الاصابة في الجمع بين الأشياء المتجانسة، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا، وماقامت الهصة في أوربا إلا على هذا الأساس، والذي تراتح إليه النفس -وظبيعة العصر- هو أن يكون العراقة خدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هناك خلاف لاشك فيه بين القدامى والمحدثين، ولقد كان هذا الخلاف راجعا إلى عدم استيعاب ضبيعة التطور، وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائما مثل أعلى يلتفت إليه، ويؤتس به، ولكن هذا الخلاف لم يكن حدلا، قدر ماكان حوارا، وكان توفيقا أكثر مما كان فضيحة

وعلى كل فالملأحض أن العالم يركض ركضا للحدائة، وأنه لكي نشارك في هذا لابد أن تكون عدنا حرية الركض، ولكي يكون لنا شعر حديث لابد أن نعيش في حضارة حديثة -ونحن نعيشها ان شئنا أو أبسا- على أن يكون الأمر محكوما بمنطق وجودنا، لابعجرد المجارة، ومحاكاة الآخرين، نحن نريد حدثا لاحتائة الآخرين، ولأن خدائة الآخرين شروطا لاتتوفر عندنا الآن.

"فاذا أردنا أن نطرح إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لا تفهم إلا في إطار الأدب كله، أو في إطار النظام الثقافي المهيمن - كالمسيحية أو الاسلام مثلا - فانا نلاحظ عملية التأثير الملتصق للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة طواهر يجيء في مقدمتها

١- التضمين . . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كله في نظرهم هو الأخذ بظاهرة "التَّحْسِين" بمعنى أن الشاعر - يعمل ماوسعه على تحسين كلامه بما يضمّنه من كلام غيره، ثم انه لا يضمن إلا ما يستحسنه من مثل ساتر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام^(٢٥)، وقد ضرب الحصري مثالا لهذا ثم علق عليه بقوله: فجاء مليحاً في الطبع مقبولا في السمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التّحديد حين قال: هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو "يحيل إحالة ويشير إشارة"^(٢٦)، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرّف التضمين بأنه: تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حسر ومعيب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بها بعدها، واعتبره عيباً^(٢٧).

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيراً وتطبيقاً^(٢٨). . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضوراً للتضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عنتره الذي أقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل:

أسائل الصَّمتَ الذي يُخَنِّقني:

"ماللجمالِ مَشْيُها وَبَيْدا؟!

أجندلاً لا يَحْمِلنَ أمَ حديد؟!"

ومثل هذا نراه في قصيدة "من مذكرات المتنبي" ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم^(٢٩)، ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعبيس، وحيد سعيد.

٢- الاقتباس . . عرّفه القدامى بأنه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لأعلى أنه منه^(٣٠)، وقد ركز عليه الشعراء بدءاً من البارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين^(٣١). ثم أن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدّس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجنيين على نحو ما فعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بما فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوربي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأجنبية في صميم القصيدة العربية
 فإذا أخذنا نارك الملائكة في ديوانها - المجلد الأول ص ٦٤٠ ، ٦٦٠ ، ٦٦٨ ، ٥٠٣ نجد
 أنها اشارات إلى الشاعر كيتس في قصيدته "Ode to Nightingale" كما نجد اعجابا بالشاعر بايرون
 وبخاصة في قصيدته "Child Harold Pilgrimage" ومثل هذا نحده لدى الشاعر توماس غرى ،
 وروبرت بروك ، وكربسمس همفريس ، وهى تقرر عند الحديث عن قصيدة الجرح الغاصب
 ص ٦٩ أن أسلوب تقفيها مقتبس مناشره عن الشاعر الأمريكي "ادجار آل بو" في قصيدته
 البدعة "Lullaby". ومثل هذا نحده نعلم عند بدر شاكر السياب ، وصلاح عبدالصبور ،
 وبخاصة حين ينطلقان من عالم الأسطورة ، وعالم الرمز ، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي
 كقول الساب في قصيدة "باليلي" في ديوان أساطير .

الموى بيت عاشقين اطمأنا لأسؤال . أنت قبلت فاهها
 فالأقتباس هنا من قول قيس لمن تزوج ليلي
 بربك هل ضممت اليك ليلي فيل الصبح أو قبلت فاهها

٣- العقد . . وقد عرفه القدامى بأن ينظم نثر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون
 مثلاً لهذا بأن أبنا نواس سمع صبيها يقرأ « يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوافيه
 ، وإذا أظلم عليهم قاموا » فقال في هذا تحيىء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما	ترادفهم جنح من الليل مظلم
فلاحت لهم منا على النأى قهوة	كان سناها ضوء نار تضرم
إذا ما حسوناها أناخوا مكانهم	وان مزجت حثوا الركاب ويمموا
وقيل ان محمد بن الحسن حدث بهذا فقال : لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر	
وليل بهيم كلما قلت غورت	كواكب عادت فما تنزىل
به الركب اما أو مضى البرق يمموا	وان لم يلح فالقوم بالسير جهل

أما المحدثون فقد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شنائيل ابنة الجلبي على وجه الخصوص ، وعلى نحو ما
 نعرف من قصيدته إلى حسناء القصر في ديوان أساطير ، حيث الإشارة واضحة إلى « ايليوت » ، وفي قصيدة
 باليالى المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول

واسأل شاعر الليالى غناء	هز « فينيس » رقة وحنانا
يرقب البرج عدت الساعة الثكلي	عليه الخطوب ، والأحزانا
أين نغر يعد بالقبل الحرى	عليه الوجيب والخفقانا
أبن من أقسمت له - وهى سكرى -	في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالى هو الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال في

حييته - كما جاء في هامش على القصيدة - دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تعد عليه لياليه
المسئآت ، و تركنا نعد القبلات على ثغرك العاصي !

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التي قامت بين عبدالرحمن شكرى وإبراهيم
عبدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنى حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكرى يسرع
فينقل عن الانجليزية القصيدة التي أخذ منها المازنى ، وهناك من تتبع أخذ السياب من
الشاعرة ايديث سيتويل ، وبخاصة في قصيدته « رؤيا فوكاي » وأنشودة المطر ، ومثل هذا
الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت في عدد من القصائد .

وقد يكون « العقد الحديث » قرآنا صرفا كقول أمل دنقل في أعماله الشعرية الكاملة
ص ٣٨٧

اركض أوقفى الآن أيتها الخيل :

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات كما قيل صبحا

وشبيه بهذا قول طاهر رياض في ديوان العصا العرجاء ص ٨٧

أعطني مهلة لأجمع شملى

بل قد يصل الأمر الى حد أن يكون « العقد » من لغة أجنبية ، وعلى أن يكون نصا في
الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ،
قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل

لم نجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم

يا عشيق البحار ، وخذن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقى أنا

HYPOCRITE LECTEUR

Mon semblable , Mon Frere

شاعر أنت والكون نثر :

وقديما أخذ على المتنبي مثل هذا (٣٢) ، كما أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل

٤ - التلميح . . وهو عند القدامى : أن يشار إلى قصة أو شعر ، وهو عندهم يدور في
دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلى بجائزة وسى ، وحين حجا معا ، ومرا في
المدينة ببيت عاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذى يقول فيه الأحرص : يا بيت

عائكة الذى أتغزل .

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مدق اللسان يقول ما لا يفعل
أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب ، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتي
العدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتي كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :
تموز ، المسيح ، والخضر ، والحسين ، والتي دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة
العربية وانبعاثها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك . . بدر شاكر السياب ، خليل
حاوي وأدونيس ، وعبد الوهاب البياتي (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى « بالتلويح
إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالاشارة إذا قلت الوسائط ، وندرنا نسبة الوضوح
٥ - استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن
تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل
والمضمون فاذا أخذنا مثلاً قصيدة عبد يغوث بن وقاص التي يمكن أن تسمى « الموت ظلماً » ،
والتي أولها

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولا ليا
وجدناها تنجب قصيدة على غرارها للملك بن الريب يمكن أن تسمى « الصوت شهادة »
في العصر الأموي ، وأولها

ألا ليت شعري هل أبيت ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا
وجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبدالله محمد بن عائشة
البنسي على خد ما نعرف من قصيدته

ألا خلياني والأسى والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا
.. ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبدالعزيز
المقالح يستوحى الشكل والمضمون - مع تطوير تقتضيه المعاصرة - حين يكتب « تقاسيم على
قيثارة مالك بن الريب » ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها
بكى الشعر مرثياً وأجهش راثياً وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

٦ - التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الأسلوب عرف قديماً ،
وكان ابن المقفع في رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع
، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتوري في مطولته سقوط
دبشليم التي تعتمد على كتاب كليله ودمنة ، والتي تدور في الفترة الأخيرة إحدى الإنكارات
العربية المدوية وتدين عصر « الملك دبشليم » لأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك
المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

.. ومثلما جاء ذهب إلا بقايا حنطة ، وموميا ملك وظل صولجان !

وفجأة - يا دبشليم - يسقط الستار

ويبصق الجمهور !

ولم ينس صلاح عبدالصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مدكرات بتر
الحافى ليؤكد على بوار الاسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولننظر إلى قوله
كان الانسان الافعى يجهد أن يلتف على الاسان الكركى
فمتى من بينهما الانسان الثعلب
عجبا . . زور الانسان الكركى في فك الاسان الثعلب
نزل السوق الاسان الكلب
كى يلقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الافعى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليقرر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب
ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشارى العدوانى على نحو ما نعرف من قصائده رأس
حيواك ونداء ، ورسالة إلى جمل التى أولها
إياك يا صديقى يا جمل
إياك أن تياس أو تلين
إياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول . . يندبوها
. . كلا . . وأنت رمز الصبر يا جمل !

٧- استبطان حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن الشرى الحفى تنمو فيه حالات لا تموت ،
والشاعر يستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلاً في مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى ،
فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرى القيس فقط ، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوحد فيها
« عين الجوهر » في قصيدة امرى القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغانى
مهيار - على وجه الخصوص - لا يخرجان عن كونها تفرعا على نغمة موروثه خاصة بالمهدى
المنتظر الذى سيملاً الدنيا عدلاً بعد أن ملئت جوراً .

فاذا جئنا الى الجانب التطبيقي نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه
كشاذل طاقة ، فالشاعر في مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بصفة خاصة موقف عنتره
القديم في قصيدة « البعد عنتره » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في
قصيدة « الخنساء » . . الشاكلة العربية ص ٣٤٨ بحيث سراها في الموقف الموازى تمثل الأمة
العربية .

بعد دهر من الشكل جفت عيون الدموع
واحى قبر موتاى . . ذرته ريح القرون
غير أن النشيد الحزين

لم يعد يسعف الثاكلة
والرثاء الذى كان ملء الضلوع
ضاع في زحمة القافلة
. . ألف صخر قضى . . ألف . . ألف
ففى كل شبر من الأرض قبر حديد
والملايين من أمتى
بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد
مات شعري وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتى . . . منذ أن حل حرنى الجديد !
فهنالك ما يسمى في الشعور بالنزعة الغريزية ، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا
عقلانية خارجة عن اطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف في وجه الموت .
ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنة في اللاوعي ، وما يقال عن استلهاهم ما
يسمى بالأنماط الأولية التي ستكشف عن مسيرة الانسان في كل الأزمنة ، باعتبارها نبعا قديما لا
يرال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)
٨- الحديث وراء الأقنعة :

وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب في الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين في
الشعر العربي لم يكونوا الا أقنعة للشعراء ، على النحو الذي نجده واضحا عند المتنبي حين كان
يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن في الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع
يتكلم من ورائه ، المهم أن أقنعة قد تكاثرت في الفترة الأخيرة ، وكاد يكون لكل منها دلالة
خاصة تتفق والحياة في هذا العصر ، فهناك أقنعة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف
بن ذي يزن ، وعنترة ، وعروة ، والحساء ، وأبى رغال - وخالد ، وأبى ذر ، وابن ملجم ،
والحجاج ، والحسير ، وعبدالرحمن الداخل ، وبشار ، والمتنبي ، وأبى العلاء ، ومهيار ،
والحللاج ، وديك الحزن . . وقد تطفو بعض الأقنعة على البعض الآخر ، على النحو الذي رأيناه
من فترة عن الحديث عن أيوب - للسقم الداخلي والخارجي - وأبى ذر - للتبشر بآراء اليسار
سياسيا - ونوح وانه - للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص
بنوح وابنه ، سنجد هذا عند ادونيس في قصيدة « نوح الجديد » بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ،
وسجده عند سامي مهدي في قصيدة « رواية الطوفان » بأعماله الشعرية ص ٢٨٤ ، وسجده
عد عبده بدوى في قصيدة « في البدء كان العصيان » بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤ ، أما
أمل دنقل في قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح في أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع
الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة ، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من
خلف القناع حول أحوال مصر في الفترة الأخيرة ، وبخاصة حين هجرها الكثيرون
هاهم الحكماء يفرون نحو السفينة

. هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتون سدود الحجارة
علمهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره
علمهم ينقذون الوطن !

٩- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب في الغالب كانوا يلتفتون الى الوراء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبياني في استدعاء شخصية زرقاء اليمامة ، وفي العصر الحديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبى التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففي الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودي وشوقي وعلى أحمد باكثير فيما يمكن أن يطلق عليه « نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في العمريه ، وعبدالحليم المصري في البكرية ، ومحمد عبدالمطلب في علويته ، ثم كان تمهيد العقاد ، وأبى شادى ، وشفيق المعلوف ، وعلى محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، بمعنى ان يرتد الشاعر الى تراثه ، ثم ينطلق منه الى رحلة جديدة ، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه ، ولكنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة هي موقف الشاعر من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف الأ نموذج مباشراً ، أو مجرد حالة بلاغية ، ذلك لأن المطلوب هو تعميق العمل الذى يأخذ الشاعر به نفسه ، والاحساس بالوهج القديم ، وخلق حالة نمو فعال في امتداد القصيدة ، بالاضافة الى التداخل مع الحدث الذى جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزاً لما يقصده الشاعر .

- ونحن نجد هذا في قصيدة « زنايق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه » للشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

« قلت : يا طائرى ، يا زبرجد

يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه

وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد

وامتلاً الجو من أريج الاسراء ، طعم القرآن

وامتد فوق إغماءة البحر ضوء ، من اسم أحمد

وقلت فى لهفة أتوسل : أحمد . أحمد . أحمد

أحمد من ضوئه سقانى

أحمد كان البخور والشمع فى رمضانى

أحمد كان انبلاح فجر ، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسيحة رمانى
كلأ جناحيه بعثرانى
كلأ جناحيه للممانى !

١٠ - التعبير بالأسطورة

إذا كان العصر قد حلا فم أن يدكروا أن العرب كالساميين ليست فم أساطير فى شعرهم وعقائدهم ، وأن هذا كان نتجة لصعف الخيال ، وعدم الرغبة فى السحت ، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة محروون من " الميتولوجيا " ، وأن العرب لم يتشذوا عن هذه القاعدة ، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان فم اتصال أسطورى بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات . . الخ ، كما كانت فم أساطير حول سد مأرب ، وقصور اليمن ، وما يصل بعام الفيل ، وما يعرف بأيام العرب ، وشعائر الحج ، وقضايا التآر ، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة العربية ، فلما جاء العصر الحديث كانت التفاتة الشعراء بتأثير من الشعر الغربى الى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص ، وإذا كان البعض قد التفت إليها من الخارج الى حد ما كالعقاد ، والمازنى ، وأبى شادى ، والياس أبى شبكه ، وعلى محمود طه ، بتأثير القراءة ، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنسانى بدائى فى زمان بعينه ، وأنها يمكن أن تعطى القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة ، ولعل بدر شاكر السياب هو الذى راد هذا الطريق بعمق ، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون فى خدمة كل مايدور فى نفس الانسان المعاصر من هم ، وقلق ، ومرض ، وحب ، ولتأمل مثلا هذه الكثافة الأسطورية فى قصيدة " رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكاملة ص ٤٣٩

أيها المنقض من أولب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى - غنيمدا حرنجا
صاليا عبنى - تموزا : مسيحا
أيها الصقر الألهى ترفق
ان روحى يتمزق !

. . ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر ، واهتم فى أول أمره بالأسطورة اليونانية ، الا أنه مس بعد ذلك أغلب أساطير العالم التى تدور حول موارث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور ، ولكن يبدو - كما يقرر . . د . على عشرين زايد - أن مايشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة - حين كان هناك بحث على بطل - حول أسطورة الجذب والخصب ، أو مايسمى الرماد والبعث ، على حد ما رأينا عند الشعراء " التتموزيين " الذى يحىء فى مقدمتهم السياب وأدونيس .

١١ - المعارضات

في كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى، والمعارضة تكون في الشكل أساسا على نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشماخ لكعب بن زهير، وعلى نحو ما نعرف. من الشكل الذي كتبت به أكثر من بردة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وعلى نحو ما يعرف " بالبديعيات " . . وقد عمق البارودي هذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقي وحافظ والكاظمي والعباسي . . الخ فما أكثر القصائد التي تعارض عندهم أعمالا على وجه الخصوص لأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وابن زيدون والحصري . . الخ، ونحن نجد في الشعر الحديث كثيرا من القصائد التي تعارض قصائد أخرى، وبخاصة قصائد الرواد المؤكدين في الشعر الجديد، ولعل أهم من يقلد الآن على الساحة - وبغزارة - الشاعران أدونيس، ونزار قباني، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخله أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة الى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض - بفتح الراء - .

١٢ - النقائض الحديثة

المنافضة في الشعر تقوم على أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول، وإذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص في عصر بني أمية، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القديمة، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد ما نعرف من نقص قصيدة أحمد شوقي :

مال واحتجب وأدعى الغضب

وعلى نحو ما نعرف من ديوان كامل لم ينشر للشاعر العوضي الوكيل، وردود عليا من الشاعرين حسن كامل الصيرفي، وعامر البحيري .

ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف في النقد العربي " بالمفاضلة " ثم " الطبقة " ، وحين لم يذوت كل منهما ثماره كانت القفزة الى ما يسمى " الموازنة " والى ظاهرة اندلعت بغزارة وهي " السرقات " " " ، ويمكن أن يكون من إيجابياتها انها حرست المسيرة الشعرية ، وشغلت بتتبع أي وجه شبه بين بيت وبيت، وقد كان معنى هذا " الحضور " الواضح للقديم في المسيرة الشعرية ، ولكن الجديد كان يعرف دائما كيف ينفذ الحصار .

١٣ - الترجيع :

تعرض له أبو حيان التوحيدي في المقابسات بقوله : يقال ما للحن ؟
الجواب : صوت بترجيع خارج من غلظ الى حدة ، ومن حدة الى غلظ ، بفصول بنينة للسمع ، واضحة للطبع . فهنا تناظر صوئي بالمماثلة أو المخالفة ، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد ، وهو موجود بكثرة في الشعر القديم كأبيات زهير

ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب . ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ، ومن لأيتق الشتم يشتم

ومن يك ذا فضل فيدخل بفضلته
 على قومه ، يستغن عنه ويذمم
 ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه
 يُهذم ، ومن لا يظلم الناس يظلم
 ومن هاب أسباب المنايا يتلنه
 ولو رام أسباب السياء بسلم
 ومن يعص أطراف الرماح ، فإنه
 يطيع العوالى ركبت كل لهزم
 ومن يوف لا يذمم ، ومن يفض قلبه
 الى مطمئن البر لا يتجمجم
 وقد أكثر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب ، وعلى نحو ما نعرف
 من ترجيعات أمل دنقل في قوله من قصيدة في انتظار السيف
 تقفر الأسواق يومين
 وتعاد على النقد الجديد
 تشتكى الأضلاع يومين
 وتعتاد على السوط الجديد
 يسكت المذيع يومين
 ويعتاد على الصوت الجديد
 وأنا منتظر جنب فراشك
 جالس أرقب في حمى ارتعاشك
 صرخة الطفل الذى يفتح عينيه على مرأى الجنود^(٣٩)
 وما جاء في ديوان قطرات من ظمأ لغازى القصيبى
 قبله . . ذرى في شفثيه كل ما عندك من خمر
 وطيب
 واهمسى واهة في أذنيه يا حبيبي . يا حبيبي . يا حبيبي !

١٤ - التدوير

هذه الطاهرة كما أنها موجودة في القرآن الكريم نراها موجودة كذلك في الشعر القديم ، وقد
 سمى ابن رشيق في العمدة ١ / ١٧٧ هذا النوع من الشعر باسم المداخل ، والمدمج ، وإذا كانت
 نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام في الشكل التراثي كما في قول المتنبي .
 أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود
 لأنه يكسب الشعر غنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطلق نغماته ويسمح بالعبارة على
 صورة تريح الشاعر . فإنها في الوقت نفسه لم تسمح به فيما يسمى الشعر الآخر ، ذلك لأن الشعر
 الآخر يسمح بالحرية في اطالة الأشطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى ، وهذا ينفي الحاجة الى
 التدوير ، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى في السينما بأسلوب
 التقطيع الختس والساعم ، أو ما يسمى " بلمونتايج " ، ذلك لأنه يكتف الجملة والسياق
 والتحرية ، تأمل قول الشاعر على اخنديفى " تجليات النخلة "
 . ميلى يا بحلة هذا العصر الصاحب ميلى .

حلى شعرك حله
كوبى النوم، والصحو. الوس، الصحو النوم
كوبى الدفء الموفد، شمس الصبح البارد
كوبى فمر انصبف الرافد '٤'
وبأمل المراد هذه الطاهره عد أمل دنقل

١٥ - الفاصلة

مع أن هناك كلاما كثيرا حول الفاصله في القرآد، فإن الذى يرمى الكثيرين أنها كفافيه الشعر، وسحنة النثر من حبب النوافى بما يقضيه المعى، وإذا كان العروصيون قد رفضوا ما سمي " الابطاء " وهو إعادته لفظ القافيه بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون السكل الصونى فيما يتصل بظاهرنى " الوقف " و " السكت "، واعتبارهما بقومان مقام الحروف والأدواب فى الكلام المكتوب، وهكذا يرى أد الشعر اخديد كما ألغى القافيه ووحدة السطرين نراه نخار الوفوف عد الشطر الواحد الملون بالظون والعصر تتأثر من الفاصله '١'، وأول ما يبايننا فى هذا المجال فصدده الساب السهيه أسوده المطر، ولك أن بأمل فيها ابتاعات كلمه مطر

رحى بدور فى الخمول . حولها سحر

مطر

مطر

مطر

وكم ذرفا ليله الرجل من دموع

نم اعلمنا - خوف أن يلام - بالمطر

مطر

مطر . . الخ

ولنأمل قول صلاح عبدالصور فى الابحار فى الذاكرة ص ٩٤

وكانت الشمس حزينه

تصب نارها الحزينه

فى الأعين الحزينه

لا مرأة حزينة، ورجل حزين

فى بلدة حزينه !

١٦ - الشعر المرسوم

إذا كان الشاعر العربى القديم وفق فى رسم الصورة فى شعره، إلى الحد الذى يعتبر فيه العقاد ابن آرومى أعظم شاعر فى هذا الحاب بالعالم كله، وإلى الحد الذى يعتبر فيه د. ركي

يجيب محود شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت ، فإن المعروف أنه طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور ، ذلك لأنه في العصر الفاصمي وجد من يكتب القصيدة على شكل يوحة ، وقد نهى الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره ، إلى أن ظهر أخيراً تشكيل للقصيدة طريقة معينة للكتابة ، بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط وأحداث نوع من الدهشة والغربة على نحو ما فعل أودوبيس ، وكما أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الإلكترونية الملصق . . . ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت لها مشابهاً في الشعر الأوربي المعاصر .“

١٧ - قصيدة العلاء

مع أن هناك من يروى أن القصيدة العربية بدأت بالببيت الواحد ، ثم نهى هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في المسيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، ومجمع أضواء .

وكم عرف حديثاً "القصيدة البيت" ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر ، أو الشاعر القصيدة ، على نحو ما نعرف من أصحاب الواحدة كاهن زريق ، وسنان حون بيرس ، وكم نعرف ابتداءً عند أصحاب مدرسة الخويين المحكيين الذي يجي في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحلها ، كان يرجع التجربة ، ويختصرها ، وبضيقها ، بحيث تصح خلاصة نور كالتلوة .

وفد لوحظ في الشعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديماً "بيت القصيدة" أو قصيدة القصائد" ، ومع ما كان يريده الناس - ولا يزالون - حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال .

نزجى أغن كأن أبوة روقه

قله أصاب من الدواة مداها

لقد انفت الشعراء المعاصرون إلى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة القرمزية ، أو كما يسمونه "قصيدة الفلاش" لأنها بضربة واحدة تلقي صوءاً غامراً على المنظر فتضيئه ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب الباتي في مقدمة المجبدين في هذا الباب ، ولتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز

أرى أثرى في كل لون ورونقي !

دهب مع الألوان حتى كأنني

إضاءة . .

. . وعلى كل فإذا كانت هناك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هناك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البدائي والفن المعاصر - على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي - ثم أن الحداثة لا تعن التعاصر زمانيا ذلك لأنها تضم ملامح بعينها يمكن أن توجد في الشعر العظيم بالماضي . . وما دام جوهر الجمال واحدا ، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر بأجراء اتصالات بالماضي ، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر إلى كل قديم على أنه خاو ، ومتهري ، ويحسن التخلص منه بحيث ننظر إلى الوراء دائما في غضب ،^(١٣) وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين السرعة الفجة ، فما أكثر السرعات الآن في الشعر على نحو ما نعرف من القصيدة الملتصق ، والقصيدة الفراغ ، والقصيدة المائية ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم ان هناك فرقا بين نظرة السائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الاستهلاك السائد اشتهر - استعمل . ارم - وبين أسلوب التواصل مع جوهر الأشياء فلا مكان الآن للاقتلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لرفض تراث من أجل سرعات تنامي بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها إلى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

إذا أنت لم تحم القديم بحادث . من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

. . ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن «الحداثة» - ان كانت تسير زحفا لا قفزا - كانت في الصميم من الحضارة العربية ، صحيح أن الأنظمة في الغالب كانت تساند «القدماء» ولكن «الحداثة» - وبخاصة في العصر الحديث - تعرف كيف تشق لها طريقا ، وأكاد أقول طريقا عاقلا . . وفي الوقت نفسه لا ننسى أنه كانت هناك محاولة جادة عند القدماء للترقية - بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة^(١٤) من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة^(١٥) .

المصادر والهوامش

١ - وقف الكتاب كثيراً عند طاهرة اللحن إلى حد القول بأن اللحن في المطلق أقبح من آثار الحدري في الوجه، ورأيهم يضعون أسوا لادانه اللحنين، وما يسعى بلحن البلغاء، ومن رأى السلامة في الوقف انظر من القدامي اس عد ربه في العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣٠ ومن المحدثين د. يوسف أحمد المطوع في اللحن في العربية تاريخه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها ط جامعة الكويت.

- بدون تاريخ -

٢ - انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ص ٢٩٦ تحقيق محمد علي البحاي، وما وقف عنده البلاغيون عند حديثهم عن الاقتباس، وهو أن يوشح الكلام بشيء ثمين، لأعلى أنه منه، والتضمين وهو أن يصمن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المصمن به مشهوراً أو مشاراً اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعاً، على نحو المصراع الذي أخذ من أبي تمام

قد قلت: لما أطلعت وجاته حول الشقيق الغص روضة آس

أعداره الساري العحول ترفعا (ما في وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان في البيان لشرف الدين الحسين بن محمد بن عبدالله الطيبي. تحقيق د. توفيق الفيل، وعبد اللطيف لطف الله ص ٣٤١ - ٣٤٣ ط جامعة الكويت ١٩٨٦.

٣ - البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون ١ / ٢٤، والنقد المنهجي عند العرب. د. محمد مندور ص ٧٠.

٤ - العمدة. ابن رشيقي ١ / ٥٧، والأغاني ٨ / ٢٨٥، البيان والتبيين ١ / ٣٢٠، ثم إن أبا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما سباه النحويون بالضرورات في شعر المحدثين كقصر الممدود، وقد ذهب إلى تطور التعابير واستحداثها، والقول بفصاحه اللغة العامة، وإلى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو. د زهير غازي ص ٩٥ ط. العراق.

٥ - انظر الموشح ص ٢٤٦، معاهد التنصيعي. عبدالرحيم بن عبدالرحمن العباسي ١ / ٣٠، أخبار أبي تمام للصولي ١٧٥، ١٧٦، ٢٤٤.

٦ - السابق، العمدة ١ / ٥٠، زهر الآداب. أبو اسحق الحصري ٢ / ١٨٢٧.

٧ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ص ١٧٢ وما بعدها، وقد كان مما قاله عن " الكمية انه حر مقاني من أهل الموصل"، وهناك من يرى أن الأصمعي كان يتعصب على غير " أهل السنة " - أنظر النقد عند اللغويين. سنية أحمد محمد ص ٣٧٨.

٨ - الشعر والشعراء: أبو محمد بن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤ : ١ / ١٥، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية في كتابه من حديث الشعر والنثر - طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ - حين قال هذه الصفة التي يمتاز بها هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الإسلامية كانت قد وصلت إلى طور من الرقي عظيم، وصلت إلى هذا الطور الذي لا يصبح فيه الشعر ضرورة، ولكنه يصبح فناً من فنون الترف والزينة، والذي لا يقبل الناس فيه على أن يتخذوا الشعر صناعة، بل يتخذونه حلية وزينة ينفقون فيها أوقات فراغهم، وهذا الطور الذي يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية، ويظهر فيه النثر.

٩ - وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجاني في الوساطة في قوله: كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجرالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوادر أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين في الإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض - ١

النقد العربي القديم . وعثمان موافى ص ٣٣ وما بعدها ط ٢ ، وقد كان مما أخذه ابن الأثير على أبي عمرو بن العلاء أن التفضيل عنده كان "

بالأعيار لا الأشعار وفيه ما فيه " - المثل السائر ص ٤٨٩ .

١٠ - النقد المنهجي عند العرب . د. محمد مندور

١١ - الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣

١٢ - يتيمة الدهر ٣/١ وما بعدها ط الصاوي

١٣ - تأمل في هذا قول ابن بسام في الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١٤ " كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وليس الفضل على زمن بمقصور ، ولحي الله قلوبهم : الفضل للمتقدم ، فكم وفي من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجني ٦٨٤ في منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان . فليس مرس تجب مخاطبته في هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من اقتناص المعاني بفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ، ولتوفر البواعث فيه على القول ، وتفرغ الناس له "

١٤ - النقد المنهجي عند العرب . د. محمد مندور ص ٣٥٤ وما بعدها

١٥ - نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١ ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن . د. جودت فخر الدين ٤٩ .

١٦ - لم يظهر مصطلح الأصالة الا حديثا ، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول : إن أصل الشيء أسفله ، والملاحظ أن الفقهاء قد انتبهوا الى هذا الجذر قديما . حين قرروا أن الأصل ما بينى عليه غيره والفرع ما يبتنى على غيره ، ومن ثم كان الاهتمام من قديم الى " علم الأصول "

١٧ - يلاحظ أن أدونيس وهو يؤرخ للحداثة في الشعر الحديث في الثالث والمتحول قدم هذه الأبواب : البارودي أو " الهضة / الحداثة

: معروف الرصافي أو " الحداثة " في الموضوع

: جماعة الديوان أو " الحداثة " في الذاتية

: خليل مطران أو " الحداثة " السلفية - المعاصرة

: حركة أبو لو أو " الحداثة " النظرية

: جبران خليل جبران أو " الحداثة " الرؤيا

١٨ - أنظر لأدونيس زمن الشعر ١١٤ ص ١٢ وما بعدها . والثالث والمتحول ١/١٨ ، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه في زمن الشعر حين قرر أن الشاعر الحديث جرم عضوي من التراث . الح . في قضايا الشعر ص ٢٠٧ .

١٩ - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بيبس ٢٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت . الأيديولوجية العربية المعاصرة عبدالله العروى ٢٥٢ .

٢٠ - ذات الكاتب الابداعية م . حرايثينكو . ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبوحمره ص ٣٨٧ ، ٣٤١ دمشق ٣٤٤ ط دمشق ، ولتأمل قول ديوارانت من أنه لا توجد سخافة في الماصي إلا وهي منتشرة في مكان ما في الوقت الحاضر - قصة الحضارة . ترجمة محمد بدران . الشرق الأدنى ص ٢٢٨ .

٢١ - نفسه ص ٣٩٨ ، في الأدب والنقد د. محمد مندور ٩٧ ، ٥٨ ، وإذا بطرنا إلى القضية من وجهة نظر الفلاسفة المعاصرة نرى أن التحربة الانجليزية تنظر إلى الماضي ، بينما البراجماتية الأمريكية تنظر إلى الأمام ،

فالانجليزى يرد الأمور الى أصولها، والأمريكى يرد الأمور الى النتائج التى تترتب على فكرة عالم الواقع — حياة الفكر فى العالم الجديد. د. زكى نجيب محمود ص ١١٨ .

٢٢ - تراننا كيف نعرفه . حسين مزونة ص ٢٢٧ وما بعدها - بيروت .

٢٣ - ص ١٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢

٢٤ - انظر قول الدكتور عبدالعزيز المقالح : إن الاسراف فى انكار التراث وإتهامه بالرجعية وبالعودة الى الماضى ، لا يقل فى محصلته النهائية خطرا عن الاسراف فى انكاس المعاصرة واعتبارها بدعة منافية لمناقب الماضى . كلا الموقفين إدانة غير علمية ، وغير موضوعية للماضى والحاضر معا والموقفان لا يخدمان سوى الجهل والتخلف والانسلاخ عن الذات ، وليس الجمع بين التراث والمعاصرة صبغة توفيقية أو تلفيقية تهدف الى الجمع بين المتناقضات . . ولعل أصل الظاهرة يدخل اساسا فيما يسمى بالتصوص المتداخلة Interextuality على النحو الذى اهتم به التشرحيون

٢٥ - البديع ٢٤٩

٢٦ - الحصرى . د. محمد بن سعد الشويعر ٤٥١ - ٤٥٤ . العمدة ٨٤ / ٢ ، ومن بقل أورد الجاحظ فى البيان والتبيين ٩٢ / ١ ، ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها :

واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا . وتلك الحالة له وفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا ، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا . . وقد فهم العسكرى من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأسناد — الصناعتين — ٣٦

٢٧ - البديع ٢٤٩ ، المثل السائر لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفى ويدوى طبانه ص ٣٤١ ، خزانة الأدب ٤٥٤ ، والحموى يرى أنه تعليق القافية بأول البيت الذى بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أتى شهدت لهم
مواطن صادقات أتيتهم بنصح الصدر منى

٢٨ - قال : هو أن يضمّن الشعر من شعر الغير ، والشرط أن يكون المضمّن به مشهورا أو مشارا اليه أحدها أن يكون المضمّن به تمام البيت كقول ابن العميد مضمنا بيت أبى تمام

وصاحب كنت مغبوطاً بصحبته فاليوم غادرني فرداً بلا سكن
هبت له ريح اقبال فطار بها نحو السرور والجأنى الى الحزن
كأنه كان مطويا على إحـن ولم يكن من ضروب الشعر أنشدني
(ان الكرام اذا ما أسهلوا ذكروا من كان يألفهم فى المنزل لخشـن)
وثانيها أن يكون المضمّن به مصراعاً كقول المظرمى مضمنا مصراع المتنـبى
ثنى خصره عن ردفه متناهضا (اذا عظم المطلوب قل المساعد)
وثالثها أن يضمّن بعض المصراع كما فعل المصرفى

اذا مررت بدار كنت ساكنها وجدت فى القلب من ذكراك أحزانا
وان حللت مكانا كان يجمعنا سالت دموعى (زارقات ووحدانا)

- التبيان فى البيان . د. توفيق الفيل . عبد اللطيف لطف الله ٣٤١ - ٣٤٣

٢٩ - الأعمال الكاملة ١٢١ ، ١٨٦ ، ٢٩٧ ، ٣٢١ ، ٣٩٣

٣٠ - التبيان فى البيان ٣٤٤ وقد مثل له يقول الصاحب :

قال لى : ان رقيبى سىء الخلق فداره

قلت : دعنى وجهك الجنة حفت بالمكاره !

إشارة إلى الحديث " حفت الجنة بالمكاره " متفق عليه . أخرجه مسلم والبخاري

٣١ - انظر ديوان دقات فوق الليل . عبده بدوى ص ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٩ / ط . العراق ، وديوان الناس في بلادى لصالح عبدالصبور ص ١٠٣ / ط بيروت ، وديوان لافتات أحمد مطر / ط . الكويت ، وانظر تأثير القرآن في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها ، وانظر عدة قصائد لأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥ ، وقد يكون المقتبس كما هو كما فعل البياتي في أبيات لطرفه ، وقد يجوز كما فعلت فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء ، وممدوح عدوان ، وسامى مهدى

٣٢ - التبيان في البيان للطيبى تحقيق د . نوفل الفيل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧ ، وإذا كان قد قيل في العصر الفرعونى : الكل فى واحد ، على حد ما جاء فى كتاب الموتى ، وانتفع بهذا المقولة توفيق الحكيم فى أحد أعماله فإن أمل دنقل يقول

انها ليست عصورا فهمى الكل فى الواحد . . فى الذات الرحيمه

ويقول : قالت الراهبات

(سلام على الأرض !)

و ديوانه العهد الآتى يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

- ديوانه ٣٨٠ ، ٤٢٩ ، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال فى ديوان أقول لكم لصالح عبدالصبور ٣٣ - انظر أسطورة الموت الانبعاث فى الشعر العربى الحديث . ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، وتأمل أمل دنقل فى قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل ص ٤٠٨

واحد من جنودك يا سيدى

قطعوا يوم مؤته مى اليمين

فاحتضنت لواءك بالمرفقين

واحتسبت لوجهك مستشهدى

. . ارسم دائرة بالطباشير

لا أتجاوزها

. . هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدي

وبانت سعاد

تراها تبين من البردة النبوية

أم من قلنسوة الكاهنين الخزر

. . واحد من جنودك يا سيدى

خبزه خبز ضيق

ماؤه بل ريق

. . فعلى الراجلين السلام

والسلام على من أقام

٣٤ - شرح اختيارات المفضل . د . فخر الدين قباوة ٧٦٦ / ٢ ط . دمشق ، والأدب وروح العصر . د . عبده بدوى

ص ٤٧ ط . الكويت ، عودة وضاح اليمن . د . عبدالعزيز مقالح ٢٥١ ط . دمشق

٣٥ - انظر دراسة ليوسف اليوسف ص ٦٨ فى كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر - المنظمة العربية . تونس -

والفن والشعور الأبدعى لغراهام كوليير . ترجمة . د . منير الأصبحى ص ٧٨ ط . دمشق

٣٦ - صاحب هذا العنوان . د . على عشرين زايد ، ودراسته رائدة في هذا المجال ط . طرابلس ١٩٨٨

٣٧ - نفسه ص ٧٧ ، وان كنا نرى أن المصطلحين الأقرب لما نحن فيه هو :

النقل عن الموروث ، والخلق بالموروث ، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واضحة في الشعر الحديث إلى الموارث الدينية ، والصوفية والتاريخية والأدبية والفلكورية والأسطورية ، سواء كانت مقبولة أو مرفوضة . ويحيى في مقدمة المقبول شخصية المسيح بدلا لأنها على الصليب والفداء والانعاش من الموت . ثم تحيى شخصية محمد بعد شخصية المسيح ، وذلك لعدم الحرية المطلقة في التعامل معها من جهة ، ومن جهة أخرى لأخضاعها لمفاهيم عصرية ، فهناك من جعله فلسطينيا ، وقوميا ، وبعثيا ، وماركسيا ، وهناك من أعطاه ملامح مسيحية . أما شخصية موسى فقد ظلمت حين حوصرت بالأطوار اليهودي أو الصهيوني ولعله يحيى في مقدمة الشخصيات المرفوضة ، أبليل . وقبايل . ويهوذا . وأبو رعمال .

٣٨ - النقد المهجى عند العرب . د . محمد مندور ص ٣٥٥ ، وتأمل قول الجرجاني في الوساطة ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

" . . . وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشارك الجماعة في الشيء المتداول ، ويفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيربك المشترك المتبدل في صورة المتبدع المخترع " .

٣٩ - المقابسات ص ٣١٠ ، معلقة زهير بن أبي سلمى بالقصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري . تحقيق عبدالسلام هارون ، الأعمال الكاملة للسياب ط بيروت ، وديوان أمل دنقل ص ١٥٨ ط مدبولي .

٤٠ - قصايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨ ، قصائد مختارة من شعراء الطبيعة العربية . على جعفر لعلاق ص ١٥٥ .

٤١ - الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر . د . عبدالحاميد جيبرة ص ٧٢ . |

٤٢ - نفسه ص ٨٠ وما بعدها ، دراسة عن شعر العقاد . د . زكي نجيب محمود ، بمجلة المجلة المصرية . العدد ٤٤ . أغسطس ١٩٦٠ م .

٤٣ - انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات . محمد اهادي الطرابلسي ص ٥٢٠ . ط تونس ، ولتأمل ملاحظة كوليرج التي تؤكد ما نريد تأكيده حين يقول : حين أنظر إلى أشياء الطبيعة . . مثل ذلك القصر الذي يومض وميضاً خافتاً عبر زجاج النافذة المتدى ، أبدو كأنني أبحث عن - أو بالأحرى أطلب - لغة رمزية للتعبير عن شيء في داخلي موجود سابقا . والى الأبد ، بدلا من ملاحظة أي شيء جديد ، حتى في حالة قيامي بالملاحظة يكون لايزال لدى إحساس مبهم ، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هي استيقاظ خافت للحقيقة منسية ، أو نخبأة خاصة بطبيعتي الداخلية

- الفن والشعور الأبداعي عن سلسلة عالم المعرفة ص ١٢٢ .

٤٤ - الأساليب التي ابتدعها النقاد المرضى عن التعامل الذكي مع القديم ما سموه : الاختراع ، والابتداع ، والاستيفاء ، والتوليد ، والزيادة ، والمرافدة ، والتوشيح ، والمواردة ، والتنميط ، والرجحان . . الأساليب المدانسة فهي مصطلح على تسميته : السرقة ، والأغارة ، والسلب ، والأخذ ، والاتباع ، والاحتذاء ، والانتحال ، والاجتلاب ، والاهتمام ، والا صطراف .

٤٥ - انظر الخطيئة والتفكير . د . عبدالله محمد القذامي ص ١١ .

فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ الاطار والتهيئة والعمليات (قراءة في نص : « نجيب محفوظ يتذكر » بقلم جمال الغيطاني)

د. عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الابداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر والوجود . وإذا كان الابداع الفني ، بل وكل ابداع كان ، لا بد أن يكون معا مقدرة وإدراكا وصياغة موضوعية وحلا لأشكال من نوع ما ، فأننا لا ننظر اليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات ، تؤثر عليها عوامل متنوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقة في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زمانا ومكانا وأشياء وبشرا) .

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» ، بقلم الروائي البارح جمال الغيطاني ، في طبعته الثالثة ، الصادرة عن دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، وانتبه بعد قراءته الى أنه يحتوي على مادة غزيرة جدا تتصل بموضوع الابداع الفني ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن . ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لعدة اعتبارات : أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يروي عنه هذا الحديث فنان مدقق بارح هو الآخر:

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها : «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي ، فضلا عن أن مؤلفه يعتبر ركنا من سيرتي الذاتية» (ص ٣) . وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الاولى ينسبها نجيب محفوظ الى ذاته ، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه محرر هذه السيرة ، وهو جمال الغيطاني .

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الابداع الفني جاء عفوا وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الابداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى . هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشارات أهمية كبيرة ، لأنها تزيد من درجة الصدق والاخلاص فيها ، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كما سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحيانا

في خلال النص كله ، الذي هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ، واتخذ شكل الذكريات الحرة التي لا يربطها الا سؤال وراء سؤال من محور النص . رابع الاعتبار المشار اليها أن مجموع اشارات نجيب محفوظ الى موضوع الابداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملا وأنها تغطي عددا كبيرا من المسائل الفرعية لموضوع الابداع الفني كما تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيقا») ، بحيث أننا اذا أعدنا ترتيبها ، بعد اعادة قراءة النص ، وجدنا أمامنا كلا متكاملا متسقا يغطي جانبا كبيرا من الميدان المقصود ، إما تصريحاً وإما إشارة وتلميحاً . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهمية ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيانا ما يرتفع الى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو ابراز البدائل العامة الممكنة ، أو تأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيساً نظرياً . بعبارة أخرى فإن النص في بعض صفحاته يشير الى اهتمامات نظرية صريحة . ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ ، بل هو أيضا تقديم دراسة عن مسألة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفي ومعرفة فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور في استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الاستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظري دائما بأمثلة حية ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها ، بل هو أيضا حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لان الابداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويهتم به أيضا النقد الفني ، فوجد الدكتور مصطفى سويف يقول في كتابه «العبقرية في الفن» (المكتبة الثقافية ، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الابداع من النوع الارتقائي والعاملي وبحوث القياس التاريخي ينقصها «جانب هام ، جانب الحياة ونبض العروق» (ص ٥١) ، حيث ينقص أن نرى الفنان «بلحمه ودمه ، أن نراه في لحظات ابداعه ، منذ البداية وحتى النهاية» ، ولهذا قام في البحث النفسي تيار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنا أيضا في صدد بحث مسألة الابداع الفني من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته) ، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعيا ودقة ونفاذا واقترابا من الشمول ، فضلا عن الاعتبار التي عددناها من قبل) لنكسي لحما عظام المسائل النظرية في ميدان الابداع الفني . فغرضنا اذن في هذه الدراسة أن نجتمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارئ أن يخرج باطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقدر ما يخرج أيضا بتصور منظم عن أسس الابداع الفني عند فنان بعينه ، هو نجيب محفوظ .

فلنأخذ اذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأها أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرة ، قراءة الباحث الفاحص . ولتجتمع بين أيدينا

«مادة» موضوعية هي تتابعات من اشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بزاوية الابداع الفني من حيث هو «فعل» . ولنقم من بعد هذا كله «بإعادة ترتيب» عناصر هذه المادة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه إلى المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه ، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع . وهكذا فاننا سنبدأ من الاعم والابعد وننتهي بالخاص والاختص .

ونشير ، قبل البدء في البحث التفصيلي ، إلى بضع اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧ م . وكانت طبعته الاولى قد صدرت عام ١٩٨٠ م . (ص ١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الاخير السقف الزمني للحوار ، وإن كانت بعض الاشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧ م .

يتكون النص من قسمين متميزين : القسم الاول بعنوان عام : «مقدمة» ، ويمتد من ص ٥ إلى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ إلى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيباً على الاسئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره ، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيها في العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الاغلب ، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلاً ص ٥٨ - ٦٠) ، ونادراً ما يتدخل جمال الغيطاني بكلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) . ورغم تركيبة القسمين المختلفة إلا أنها معا يعبران بأكملها عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحد ذي طبقتين ، وذلك اعتماداً على مقدمته المشار إليها ، والتي «يوثق» فيها كل ما جاء في سائر صفحات الكتاب ، بما في ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته ، والتي استعيدت للدلالة على تطوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصة فتاة حبه الاول الكبير . أما جمال الغيطاني ، فإنه في نفس الوقت «مؤلف» الكتاب ، لانه كتب جزءاً منه وجمع أقوال المتحدث معه ، وهو أيضاً «محرر السيرة» ، لاننا بازاء سيرة ذاتية بالفعل ، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة ، ولذا فاننا سنشير إليه باسمه الشخصي أو بصفته هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالة . وسلاحظ القارئ أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحيانا طابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العامية اقتراباً شديداً ، ونحن نأخذ على ما هو عليه ، ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا : [] .

أولا : الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كائنا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم «الاطار» أعم ، ويشير الى العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير الى الحدود الخارجية والى الارضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا .

ويظهر من النص ، الذي نقوم بفحصه وبإعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الابداع ، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه الى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الاول (ونقل إنهما تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ . وهو يكرر الإشارة الى ظروف العصر في مصر بدءا من ثورة ١٩١٩ (وعمره وقتئذ سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص ٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في بيت القاضي» أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام ، راجع ص ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٨١ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٤ - ١١٨) . ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينات والثلاثينات على أنها «عصر رومانتيكي» ، سبقه «عصر كلاسيكي» ، وسيلحقه في الأربعينات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦) ، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة «تلاقي الشرق بالغرب» (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجالات الجادة ، التي تقدم التراث وتقدم الانتاج الغربي وتتيح الاطلاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص ٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (ص ٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجم الاول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : «كنت أفكر فيما يجب أن اكتبه ، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة الى إعادة الامجاد الفرعونية . قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي» (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فستكون له سماته المختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤلمة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨) ، ولكن سرعان ما توالى الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الامل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية ، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفنان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص ٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبات كثيرة في

الظهور والانتشار ، وهي سليات بدأت أعمال نجيب محفوظ في التحذير منها في الستينات ، واكمل الامر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهدها هو ، ويقول : «اننا نعيش الآن احباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا . مجرد أن نتنفس نجد من يحتم على أنفاسنا ، ليكنمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيح . لذلك ، لن نجد نعمة الانتصار الاولى التي كانت في حيل ثورة ١٩١٩ ، نفس هذا الجيل وصلت اليه الاحباطات ، لكنه تذوق الانتصار . بدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في سنة ١٩٢٦ ، كان عمري أربع عشرة سنة . كانت الثورة قد هدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحباطات ، ثم القمع ، واستمر ذلك . أتيج لنا التنفس بعد ١٩٥٢ ، ولكن سرعان ما انتكس الوضع ، وهكذا . . . » (ص ٩٤) . ثم يقول في كلمات أكثر تركيزا : «للاسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات . لو أن الامور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠ ، وحول مقارنة جمال عبد الناصر بسعد زغلول ، راجع ص ١١٩) . أما عن الحاضر ، فانه يقول بلغة دبلوماسية موحية : «قد أعود الى التاريخ يوما ، فكثيرا ما يستعصي علينا حاضرا» (ص ٨٢) .

وسوف نجتهد في القسم الثاني من هذه الدراسة ، قسم «التهيئة» ، في أن نبرز الروابط المحددة ، التي يشير اليها النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عند نجيب محفوظ . ولكن نخيل الينا ، لو أردنا تعميما سريعا من الآن ، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الاطار المعنوي للانتاج الفني عند هذا الفنان ، أو قل إنها المحركان البيثيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتبين الى أي حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربما كان ما يسميه «الاصالة» (ص ١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الاشكال الفنية المتفردة (ص ١٠٩ ، ٧٩) ، ربما كان هذا كله هو المقابل الفني عند نجيب محفوظ للدعوة الى الاستقلال الوطني والنهضة المصرية اللذين رضع لبانها وهو لم يزل طفلا (ولكنه الطفل يقظ المشارك ، ص ١١٤ ، ١١١ ، ٥١ - ٥٢) .

ومن جهة أخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، «اطارا» أكثر ذاتية للابداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهو ذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الادق في رد الفعل عنده الذي أثاره هذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربته وهو لم يزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تحب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرماد . وقد فهمه هو نفسه ، من بعد ، على أنه كان «مثيرا» أو «شفرة» (أي لغة رمزية تشير الى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل الى المكنون الذي تشير اليه (ص ١٤٦) . وسوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهيئة . ومن المعروف في تاريخ الابداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل ليس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الايطالي لمن خلدها تحت اسم

«باتريشه» ان نطقنا الاسم بالايطالية ، ومقابلته بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينا هي تقترب من نفس العمر.

ثانيا : التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ، بدون قدرة ، في الاغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطعولة ، مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التي طبع عليها ، ونعالج هذين الامرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متعينة (مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الامور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ- التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التي وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في توجيه انتاجه الفني على نحو أو آخر . ثم نعرض ثانيا لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وتميزت بشباتها على امتداد حياته . ولنبدأ من الاسرة . لعل أهم انطباع يخرج به القارئ لكتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور ، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الاقل ، بينما لهجته بازاء أبيه محايدة في كثير من الاحيان ، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينما تذكر الأم (تحت مسمى «أمي» أو «والدي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات احداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على احدى عشرة صفحة ، فان الأب يذكر ست عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٣ ، ٤٥ (مرتان) ، ٤٩ (ثلاث مرات) ، ٥٠ (مرتان) ، ٥٢ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، وحول الأب ١٨ ، ٤٥ (مرتان) ، ٥٠ (ثلاث مرات) ، ٥٢ (مرتان) ، ٦١ (مرتان) ، ٦٢ (مرتان) ، ٧٥ ، ١٣٢ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، كما يأتي اسم «الوالدان» في ص ٥٢ مرتين).

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانما نقصد الى محاولة تحديد قدر مشاركتها ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه سيكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتها . أما الأم ، فانه تبرز من ثانيا حديث نجيب محفوظ عنها سمات «التحرر» (النسبي ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائما مع شخصية «أمنية» في الثلاثية) و

« الانطلاق » والولع بالآثار ، ومن هنا حب الاستطلاع . يقول : « حدثتك من قبل عن غرام والدتي بالآثار . كثيرا ما ذهبنا الى الانتكخانة ، أو الاهرام ، حيث أبو الهول . لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنا ، وأحيانا مع الوالد ، تجرني في يدها ، ونمضي الى الانتكخانة ، خاصة حجرة المومياءات ، زرتها كثيرا . كانت أمي تتمتع بحرية نسبية ، وبعكس ما تبدو عليه « أمينة » في الثلاثية » (ص ٤٩) . ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الامر عنده : « أمينة فيها من أمي القليل . والدتي برغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الاهرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أعرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلة الاستفسار . كنت أمشي في يدها . . . وخلاص » (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هي التي ملكت عليه طفولته ، على الأقل حتى خروجه الى المدرسة ، لانه كان يجدها أمامه في البيت ، ووحدها معظم وقت النهار ، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لانه كان « آخر العنقود » (كما يقال في لغة الاسرة المصرية ، وان لم يأت هذا التعبير في نصنا) . يقول : « أنجب والدي من قبلي ستة أشقاء ، جاؤا كلهم متعاقبين ، أربع اناث وذكورين ، ثم تتوقف والدي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . . أجيء أنا . عندما وصلت الى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . . لا اذكر في البيت الا والدي ووالدتي . لا أذكر أن أي انسان آخر شاركنا البيت الا الضيوف . أغلب حياتي في بيتنا كأني طفل وحيد » (ص ٤٥) . ويشير مرة أخرى الى خروجه المتكرر مع والدته الى صفته كطفل وجيد عمليا : « كانت والدي تصحبني معها دائما لانني الوحيد . تصحبني في زياراتها الى الاهل والجيران ، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة ، شبرا ، العباسية . . . » (ص ٥٠) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت « عصبية الى حد ما » الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما يحس القارئ بين ثنايا الكلمات ، ص ١٥٣) ، وان لم يعبر هو عن هذا (أي ذلك التعلق) تصرحا ، لانه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية ، وخاصة ما هو حميم من سماتها ، أمام الآخرين بسهولة ، وانما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهي التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة ، فيقول : « أشفقت على الوالدة لانها كانت تجهز لي ترتيبا مختلفا . . . لقد أفضيت بزواجي الى أمي على درجات ، حتى لا أحدث لها صدمة ، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة » (ص ١٤٩) . ويشير نجيب محفوظ عرضا الى أنه استمر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه ، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاما ، من عام ١٩٣٧ م . الى تاريخ زواجه (على الأقل) عام ١٩٥٤ . يقول : « في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدتي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٢٤ تقريبا » (ص ٥٢) . ونلاحظ أنه لا يوجد في النص ما يدل ، سلبا أو

ايجابا ، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه ، وقبل انتقاله الى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥) . هذه هي أهم معالم صورة الأم كما تستتج من النص .

أما مشاركتها في تكوين الابن فانها تبدو عظيمة وحاسمة . وقد رأينا عما أثنته من نصوص قبل قليل انها كانت قائدة الى التعرف على العالم الخارجى ، الى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص . ولهذا فانه من الطبيعى أن نجد نجيب محفوظ يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول : « لعت المرأة في حياتى دورا كبيرا ، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها . أثر الوالدة في التربية ، ونوع الثقافة التى منحتها لى ، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة » (ص ١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهى ، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم تأثير المرأة على صاحب الكلام ، بل هو أولها وأجدرها بالاسبقية) .

ويمكن أن ننسب الى الام سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ ، ألا وهى ما يمكن أن نسميه « بتقديس المعرفة » ، وهذه السمة تعتمد ضمنا على ما أوردناه من نصوص بشأن « نوع الثقافة التى منحتها » أمه له ، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية « قصر الشوق » من الثلاثية ، والوارد فى الكتاب الذى نحن بسبيل دراسته ، فهو بذلك نص من « نجيب محفوظ يتذكر » ذاته (ص ٦٣ - ٧٥) ، وتنطبق عليه بالتالى صفة انه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياة نجيب محفوظ ، على نحو ما يشير هو نفسه فى تقديمه الخطى للكتاب (ص ٣) ، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة « كمال » ، شخصية الثلاثية ، مع أبيه فيها ، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد الى حد كبير مع هذه الشخصية : « فى الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى ، يتمثل فى شخصية كمال عبد الجواد » ، ويضيف على الفور : « انه جزء منى » (ص ١٠٦) . فماذا يتناول هذا النص من « قصر الشوق » وما هى دلالاته على مشاركة الام (الحقيقية) فى تكوين نجيب محفوظ ؟ انه يتناول مجادلة « كمال عبد الجواد » مع أبيه حول نوع التعليم العالى الذى يريد الابن أن يلتحق به ، بينما يعارضه الاب : فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (فى مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الاب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقى ، ص ٦٢) ، وعلى حين يرى « كمال » أن للعلم قيمة فى ذاته (ص ٦٤) ، فان اباه يرى أن « العلم فى ذاته لا شىء ، والعبرة بالنتيجة » ، أى بالوظيفة (٦٧) . على هذه الخلفية يبرز رأى الام (فى الرواية) ، التى تصرح أن « العلم أعز من المال » ، ويبرز على الاخص تعليق « كمال » (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه) ، حين يقول محدثا نفسه : « أليس عجبيا أن يكون رأى أمه خيرا من رأى أبيه ؟ ولكنه ليس برأى . انه شعور سليم لم تصده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه ، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد » (ص ٧٤) .

هذه الموازنة بين الام والاب فى الرواية ، تنقلنا الى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه . يصف نجيب محفوظ والده مرتين . يقول فى الاولى

(ص ٥٢) انه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة . لم يكن أبى سكيراً ، أو مدمناً للقمار، لم يكن شديد القسوة . . . كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الاسرة، وكنت أقدس الوالدين والاسرة». ويقول فى الثانية (ص ١٥٣): «والدى كان «دقة قديمة» ، لكن لطيف ومحبوب، معظم ايامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج الا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عندما اصبح تاجراً». ويشير الى أن والده «انزعج انزعاجاً شديداً» و «صدم» (ص ٦٢) لرغبة الابن فى دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الاب «مهموماً» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لانه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالبا (ص ٧٥-٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لابه اصطحابه له الى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والدى صحبنى اليه . كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى تجدد مسرحاً يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحاني، كله مقلدين» (ص ١٣٢). من جهة أخرى، فانه ينسب اليه قدراً من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله. يقول: «كان والدى يتحدث دائماً فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء، فكأنها يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فى وحدة واحدة، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الامر وقع لأن سعد قال كذا، أو لان السراى، أو لان الانجليز . . . كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين» (ص ٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده، حين يشير الى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية» (ص ٥١). ولكن لم يكن الاب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالام كانت هى الاخرى من مؤيدى الوفد (ص ١١١).

وفى المقابل، فان نجيب محفوظ يبتعد بالاب عن توجيهه الى الاهتمام بالادب، وبالتالى عن المشاركة على نحو ما فى تكوينه الثقافى العام والادبى بخاصة: «مشيت فى حياتى بدون مرشد، وكان أفراد عائلتنا من اصحاب المهن، طبيب، مهندس، قاضى، لم يكن أحدهم يهتم بالادب. من كان سيدلني؟» (ص ٧٥). بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد، أو على الاقل لم يكن يضم كتباً أدبية، ما عدا كتاباً واحداً: «لم يكن هناك مناخ ثقافى فى العائلة، والكتاب الادبى الوحيد الذى رأيته مع أبى، «حديث عيسى بن هشام»، لان مؤلفه المولى يحيى كان صديقاً للوالد» (ص ٦١، وراجع أيضاً ص ٥١). وهو اذا كان حاسماً فى هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافى فى البيت، فانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول فى نص آخر: «كان الخيط الثقافى الوحيد فى الاسرة هو الدين» (ص ٥٢). وربما جمع هذا النص التالى كثيراً من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والاثبات: «كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى انسان له صلة بالفن» (ص ٥١). بل يقول فى وضوح: «إننى

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه » (ص ١٤٩) . وليس من دأع لان نمتد بانظارنا الى تأثير ممكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام ، فهو لا يذكرهم الا نادرا وعرضا ، ويقول : « لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

ونأتي الآن الى بعض من السمات العامة للفنان ، التي ستصبح كالارضية الاساسية لكل سلوكه وانتاجه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على الاقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السمات بعضها فرض عليه فرضا يحكم أنها نتيجة للأسرة التي نشأ فيها وللبيئة الاولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في فترة الطفولة ، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التي أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هي ذاتها الى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى ، وإن كان القسم الاهم منها يعود الى طبيعة تكوينه الخلقى ، فالفنان في النهاية يكتسب كثيرا من الامور ، ولكنه يأتي الى الدنيا خلقيا بسمات معينة ، أو قل ، على الاقل ، باتجاهات نحو تكون سمات دون غيرها ان وافته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر الى السمات التي تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه الاشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الاخص .

ولعل أولى السمات التي يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته « بحب الملاحظة » ، وهو الذي يؤدي بالطبيعة الى ما اسميناه « تقديس المعرفة » . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازما للبيت مع أمه : « من الشخصيات التي لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحذية واعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجتن إلى أمى ، يجلسن معها ، يتحدثن » (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الاشارة الى هذا الاطار مرة أخرى : « عرفت النساء في الاحياء الشعبية من المعاشية المباشرة . يكفى جلوسى أمام بيتنا في الجمالية . كن يجتن الى أمى .. احدهن تبيع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، . . . كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الاخبار . وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتى فيما بعد » (ص ١٤٧) . ويقول : « أنا « شفت » بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتى كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضى » (ص ٤٧) . ويحدد : « شفتا الانجليز ، وسمعتنا ضرب الرصاص ، وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضى ، شفت الهجوم على القسم » (ص ٥٢) . ويلخص الامر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى : « ما اكتر ما رأيت » (ص ١٧) . ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حب الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عما يقرب من « جنون » « الفرجة » : « كنت أتفرج على

الفتوات الذين يجيتون بعد معاركهم في الخلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بينى وبين أمى : كانت تشدني بعيدا

عن النافذة ، وكنت أريد الفرجة ، خاصة على ضرب الرصاص» (ص ١٦) . وتظهر نفس السمة على أشدها في وصف محرر السيرة ، جمال العيطاني ، للحظة ميلاد رواية « الكرنك » وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يوم رأينا شخصا . . . عيناه غريبتان ، كأنهما مقلوبتان الى الخارج ، وأصابع يده نحيلة ، مددة المقدمة ، كأنها تخالب الطيور . عندما دخل المقهى ساد صمت عريب . . . واتسعت عيننا نجيب محفوظ ، وراح يتأمل الرجل حفية . . . وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصا عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي» (ص ٢٥ - ٢٦) . أخيرا فإن حب الملاحظة هذا ينتهي عند الفنان بالرغبة الحارقة الى ادراك « سر الوجود » ، وهو ما سيدفعه الى الفلسفة (ص ٦٢) . (راجع أيضا اهتمامه بمعرفة اللغات الاحنية ، مثلا ص ٩٤) .

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة ذات شقين هي ما يمكن أن نسميه « بالشمولية والتنوع في الاهتمامات » عند نجيب محفوظ . فمذ سن عشر سنوات بدأ في القراءة ، وساقته المصادفة الى رواية بوليسية غريبة عنوانها « ابن حونسون » ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة : « ثم تساءلت : اذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه ؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الاب . كانت هذه أول روايات قرأتها في حياتي ، كان عمري حوالي عشرين سوات » (ص ٦٠ - ٦١) . وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب الى الفلسفة الى العلم الى التاريخ الى الفن التشكيلي الى الاستماع الى الموسيقى وغير ذلك ، واذا تنبهنا أنه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصصة ، وهو الحال مع الادب والفلسفة والتاريخ والموسيقى ، فانه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها « شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز » . ولكنك قد تفضل أن تنظر الى جانب « الاهتمام المركز » هذا تحت اسم « الجدية » باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر في هذا النص الذي بين أيدينا . والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسألة التي نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد ، فيقول عن استمراره على الدرس في غرفته بعد نيل الاحازة الجامعية : « هذا جعل والدي مهموما بي . . . ويقول : أراك جالسا الى المكتب ليلا ونهارا ، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراة ، تقول لي : لا . . . اذن لماذا ترهق نفسك ؟ كان هم والدي لانني أعمل وقتا طويلا . كان احساسى أن الزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب ، في العلم ، في التاريخ ، أريد أن أستمع الى الموسيقى ، وفي نفس الوقت أكتب بجدية » (ص ٧٥ - ٧٦) . ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي » (ص ٨٤) ، ويضيف : « كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة ، توشك أن تكون دراسة متخصصة » (نفس الصفحة) . ولا شك أن سمة « الجدية » هذه ، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الاخرى على ما سنرى من بعد ، تسير يدا بيد مع سمة « الإحساس بالواجب » بازاء ما يتطلبه نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتي هو الآخر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في اطار التزامه بمعرفة انتاج شباب الادباء :

« اننى أتابع انتاج الشبان بدقة . . هنا احساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدبنا » (ص ٩٢) . وليس أدل على التزام الفنان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الاعراء ، على ما سئرى في مكانه . ونميل الى أن نرى في تعبير « تكريس الحياة » ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسياً من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهو يضم معا سمتى الجدية والاحساس بالواجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٨ ، ١٠٣) .

وهناك سمة أسهب نص « نجيب محفوظ يتذكر » في تفصيلها بعض الشيء ، وتكررت الاشارة اليها مرتين على الاقل ، ألا وهى سمة « الانطوائية » ، مأخوذة بمعناها العام المتداول

بين غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية . في الصفحة التي يفردا الكتاب

للحديث عن هذه المسألة (ص ٥٩) ، بعنوان « المنبسط المنطوى » ، يريد التكلّم أن ينفى هذه السمة عن نفسه . يقول نجيب محفوظ : « هل أنا منطو ؟ أنا طول عمري لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلاً لا أتبادل الزيارات مع الاقارب . اننى لا أندمج الا مع الاصدقاء الذين أبقي معهم على سبجيتى » . ويحدد تعريفه للمنطوى : « الانطوائى نموذج مختلف تماماً . كان أحد أفراد شلتنا منطوياً ، يجلس صامتاً بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، انما يغادرنا الى البيت » (ص ٥٩) . ولكنه في مكان مختلف يعترف ضمناً بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه : « الغريب أنها لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة الى البيت ، ودائماً معنا ، كان من المفروض أن يتشبعنا بروحى ، لكنهما نقيضى في كثير من الأشياء » (ص ١٤٨) ، ونفهم أن ما يقصده « بروحه » هو الاتجاه الانطوائى . وعلى كل حال ، فانه في النص السابق يعترف بأنه انطوائى الى حد ما مع غير الاصدقاء ، كما يشير الى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه الى لقاء كبار الادباء في عصره : « الى من اتجه ؟ الى العقاد مثلاً ؟ هنا يبدو جانب انطوائى . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألق به أبدا الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته في نادى القصة » (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود اليها ، الى بقاء نجيب محفوظ صامتاً في كثير من الندوات ، بينما يندفع متحدثاً متدفقاً في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل الى الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهة أخرى فان تفسير بقائه صامتاً في بعض المواقف الاجتماعية انما يقوم ، في نظرنا ، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلاً قول جمال الغيطانى عن موقفه في الندوات الادبية من أنه « يجيد اقامه حاجز وهمى بينه وبين الآخرين » ، ص ٤٠) .

ونأتى أخيراً الى سمة جوهريّة ، ألا وهى سمة الاستقلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلاً وحيداً ، من الناحية العملية كما رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله

في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله الى النزهة وحيدا : « أثناء سكني في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسى وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهايا » (ص ٥٧ - ٥٨) . وهى تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الادب وحده ، وكأنه يعد « للدكتوراة » ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ - ٧٦) ، وتأكيده أنه كان دوما بدون مرشد (ص ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨) ، وإعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : « لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى » (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لأنها كانت ستربطه الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه « الضياع » (ص ١٤١) ، وعزوفه الابى ، الذى يبنى بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحررى المجلات التى كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ - ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغورى التى كان العمل بها في نظر زملائه من موظفى وزارة الاوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختل بنفسه وليستفيد من تلك « المكتبة الضخمة » . ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الاجانب الذين قرأ لهم : « عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم » (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينبهر بالانجازات التقنية الحديثة ، يقصد الغربية وفي مجال الرواية ، ويشير نصا الى استقلاله عن أصحاب « تيار الوعى » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « يوليسيس » في أواسط الثلاثينات . . . لكنى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله » (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨)

ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدي نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى ، الذى أرتاح اليه ؟ » (ص ١٠٩) . وفي نفس هذا الاطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد ، هو « الاخلاص للذات » ، فالفنان يرفض التقليد : « تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك » ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثير أعصابي الا التقليد » ، أما البديل ، الذى سماه « الاتفلق مع الذات » ، فانه يعود لتسميته باسم أقوى : « الاخلاص للذات » (ص ١٠٩) ، وهو تعبير يوجز موقفه الأساسى : « الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية » (ص ١٠٩) .

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية ، التى تبدت لنا خلال سطور « نجيب محفوظ يتذكر » ، بدون أن نشير الى حسن اختيار صورة الغلاف وللى براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا ، ومنها على الانحص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى في

حضور الآخر ، وجدية في النظرة ، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة ، يرعاها الفنان بالتركيز على الاهم والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها . وقد أجاد الرسام على الاختص في التعبير عن كثير من هذه السمات عن طريق تصويره لضم الاصابع الاربعة معا وضغطها الخفيف القوى معا على الذراع اليسرى المقابلة ، وعن طريق زم الشفتين بركة وحسم معا ، تعبيرا فيما نرى عن التركيز على الافكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لظهار فتحتى العينين ، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانغمار في حياة داخلية قوية ، فكأنه يرى ويدرك ، ولكن الاهم والاهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالمه الداخلى بارادة وقصد .

ب- مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلوك المهيء للابداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليه القصدية ، بمعنى أن الفنان يقوم به واعيا قاصدا . ولكن قسما منه قد لا يكون قصديا بالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منه التهيئة لفعل ابداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الابداع الفنى عامة ، وانما قد يكون نشاطا يقوم به الفنان وهو في مرحلة « البحث عن الذات » ، أو حتى فيما بعدها . ومن جهة أخرى ، فليس من الضرورى لهذا السلوك الاعدادى أن يكون « فنيا » بالمعنى الدقيق ، فقد يكون جانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكون جانب آخر منه منحصر في محض الانتباه الى التجربة المعاشة بدقة ، أو غير ذلك مما يدخل ، من جهات أخرى (من جهة الصفات الخلقية التى يولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للابداع الفنى في كله ، أو لابداع عمل فنى متعين . ويظهر من هذا أن عمليات « التهيئة » وسماتها لا تدخل في عمليات الابداع الفنى بالمعنى الدقيق ، أو فيما يمكن تسميته « عملية الانتاج » ذاتها ، ولكنها مع ذلك ضرورية ولازمة لقيام هذه الاخيرة ، التى لا تقوم الا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها ، ومنها بالطبع الحصول على مواد للانتاج الفنى ، اما بوجه عام أو على نحو متعين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج العامة .

ويبرز الى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من المصادر ، بل هو مصدر كبير له فرعان ، تلك هى التجربة أو « الخبرة » التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته ، ثم تتفرع الخبرة الى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، وللى خبرة غير مباشرة تتمثل على الأخص في القراءة عن خبرات الآخرين ، الفعلية منها والمصطنعة ، وهذه الاخيرة تتمثل في الانتاج الفنى للآخرين بعامة ، كما يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم . هذان اذن مصدران كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر . ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ في النص موضوع الدراسة أنه يلمح الى مصدرين آخرين أو

ثلاثة ، ولنسمها من الآن : الخيال المضمونى ، وذلك الشكلى ، فضلا عن اعتباره أن الانتاج الفنى نوع من « القدرة » يوجد أو لا يوجد ، تغزر حصيلته أو ينضب .

ولنبداً من الخبرة غير المباشرة ، ومن القراءات على وجه الخصوص . يتحدث نجيب محفوظ مرارا عن حبه للقراءة ، ويستخدم كلمة « النهم » تحديدا ، ويكررها أربع مرات في مواضع مختلفة خلال أربع صفحات : « لدى نهم حاد الى القراءة » (ص ٩٢) ، « نهمى الى الجديد » (ص ٩٢) ، « نهمى الى القراءة » (ص ٩٤) ، « كان نهمى الى القراءة كبيرا » (ص ٩٥) ، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الاطباء أخيرا بالحد من القراءة لاصابته بمرض السكر (ص ٩٢ ، ٩٥) . ويقول : « كنت في حالة قراءة مستمرة ، ثلاث ساعات يوميا » (ص ٩٥) . وهو يقرأ في موضوعات مختلفة في نفس الوقت : « تجدنى أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد » (ص ٩٢) . ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة ، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفنى (الكتابة في حالتنا) ، فهو يقول : « أقرأ بعد أن أكتب ، لا ننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم » (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك : « كنت أحب اقتناء الكتب أيضا » (ص ٩٤) ، « لدى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية ، وفي مختلف المجالات ، وبمجموعة نادرة من كتب الفن » (ص ٩٥) ، ويهتم أيضا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليزية ، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض اساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الاساتذة الفرنسيين) ، الى حد أنه قرأ أناتول فرانس في الفرنسية ، ولكنه قرأ بروس بالانجليزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية الى أوروبا) . ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة في كلية الآداب ، وفي قسم الفلسفة ، في عصره ، على ما نتوقع .

وقد أشرنا ، من قبل ، الى حديثه عن البدايات الاولى لقراءاته وهو في سن العاشرة (ص ٦١) ، وفي عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص ٩٤) . يقول عن نشاطه وهو في عقده الثانى : « بدأت . . . التنقل في القراءة ، حتى وصلت الى المنفلوطى ، ثم المجددين . قرأت أيضا للمفكرين ، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام في هذه الفترة ، طه حسين ، العقاد ، وغيرهما ، أما الادب فقد اعتبرته هواية جانبية . كان الاحترام للفكر . وهذا أثار تساؤلاتي الفلسفية . كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الوجود ، علم الجمال . من هنا جاء توجهي الى الفلسفة » . (ص ٦١) . وحين حسم الصراع الداخلى في عقله ما بين التوجه الى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه الى الادب ، لصالح هذا الأخير ، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات ، « لدراسة الادب ، والاستمرار في الاطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة » (ص ٧٨) . فقد وجد أن الوقت محدود ، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٦ (ص ٧٥) ، وعمره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص ٧٨، وبين هذه الاشارة وسابقتها في ص ٧٥ اختلاف يؤدي الى فاروق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كان احساسى أن الزمن محدود، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الادب، في العلم، في التاريخ، أريد أن أستمتع الى الموسيقى " (ص ٧٦). وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدد اهتماماته وشمولها، فها هو يضع " نظاما لدراسة الادب "، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متفوقا في الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص ٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة في العلم (ص ٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ في تاريخ مصر، حين قرر كما يقول " أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى . . . هذا ما كنت قد خططت له " (ص ٨١)، ويضيف: " كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص ٨١)، وكان قد واطب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني " (ص ٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: " ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية في الموسيقى " (ص ١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، " وكنت أحضر السهرات التي تقيمها الفرق الزائرة " (ص ١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيلي عرفته من الكتب " (ص ١٣٣). وفيما يخص المجالات الثقافية في الثلاثينات (أى في العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، أو العشرة الرابعة منه، والتي تبدأ بعام ١٩٣٠ م)، فان نجيب محفوظ يقول: " في هذا الزمن كان عدد المجالات الجادة في مصر أكثر من مجالات التسلية، بل ان الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجالات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمى في الادب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة في تتبع مصادر الثقافة "، ويشير الى الصفحات الأدبية الأسبوعية للجرائد المشهورة في تلك الفترة، " مثل البلاغ الأسبوعي، والسياسية الأسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث . . " (ص ٩٦). ثم يشير الى مجلات " الرواية " و " الرسالة " و " الثقافة " ضمن المجالات التي نشرت قصصا له (ص ٩٦). أخيرا، فان نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته في الكتب الأجنبية فضلا عن الكتب العربية، كما يشير الى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حولى أواخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التي استوردتها دار المعارف لأول مرة " (ص ٩٥). ومن الاسماء المصرية الهامة في فترة الثلاثينات التي أشار الى قراءته لاصحابها، مكررا الاشارة أحيانا: المنفلوطي، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، نوفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذا للفلسفة الإسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر اسم احمد أمين بمناسبة نيته، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية " رادوبيس " (ص ٨١)، أما كتاب المويلحي " حديث عيسى بن هشام "، الذي يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد (غير الديني؟) الذي وجدته عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فان السياق لا يدل حسنا ان كان قد قرأه في السن التي

يتحدث عنها في هذين المكانين (حولى العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انه قرأه من بعد على كل حال. ويشير النص، عموما وبغير تحديد، الى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصرية في الثلاثينات (ص ٩٣). ومن الاسماء الاجنبية سواء للكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم في فترة تكوينه الادبى ما يلى: سير ريدر هجارد وتشارلس جارفيس (ص ٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ في ترجمته وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، وأكملة ونشرته " المجلة الجديدة " التى كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعته في كتاب من بعد ذلك (ص ٧٧)، كتاب في تاريخ الادب لمؤلفه درنك ووتر، " الجبل السحري " لتوماس مان (ص ٩٢)، سارتر، كامى (ص ٩٣)، بيكيت (ص ٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص ٩٤)، مؤلفات هربرت ريد في الفن التشكيلى (ص ٩٥)، " ملحمة أسرة فورسايت " لجولزورثى و " الحرب والسلام " لتولستوى و " آل بودبروك " لتوماس مان كنماذج لرواية الاحيال (ص ١٠١). ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الى أن قراءاته شملت الادب الاغريقى، ولكن اطلاعه على الادب الغربى الحديث كان له الاولوية في برنامجه فبدأ منه (ص ٧٨). أما من جهة التراث الادبى باللغة العربية، ورغم اتصاله به في المرحلة الثانوية عن طريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الامالى " للقالى (ص ٨٠)، الا أنه يعترف: " قرأت الشعر العربى القديم، لكننى يجب أن اعترف أنني لم أقرأ التراث بانتظام " (ص ٨٠)، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة " التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية... . ولكننا قد نجد تبريرا غير مباشر لهذا في اشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها " أننا نفتقد التراث الروائى في الادب العربى "، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث في برنامجه التكويني المنهجى لدارسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير الى قراءاته في الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الاستماء الا شوبنهاور ونيتشة (ص ١١٠)، ولكنه يقرر: " لا شك أن قراءتى للفلسفة كان لها تأثير كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى " (ص ٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذى نورهه بكامله لأهميته: " قرأت " الحرب والسلام " لتولستوى و " الجريمة والعقاب " لدستوفيسكى. قرأت في القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، في نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بينى وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترنديج، وعشقت " موبى ديك " لميلفيل. أعجبنى دوس باسوس، ولم يعجبنى همنجواى، كنت في دهشة من الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله " العجوز والبحر ". وجدت فولكنر معقدا أكثر من اللازم، وأعجبت بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازى وطاغور. وهنا تلاحظ اننى لم أتأثر بكتاب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم في تكوينى الادبى، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهرنى الانجازات التكنيكية الحديثة... " (ص ٧٩). ومن الاسماء الاجنبية التى تكررت اشارة نجيب محفوظ اليها: بروست، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص ٧٨،

٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص ٧٨، ٩٢، ١٠١)، وجيمس جويس (ص ٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦٦). وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للادب، فانها لم تقتصر على قراءة الاعمال الادبية، بل شملت كذلك القراءة في تاريخ الادب (ص ٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير الى قراءته لكتاب " عن اجرومية الرواية " و " للعديد من الكتب عن فن الرواية " (ص ١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هي فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد في التأثير المباشر التلقائي للقراءة، وتنبهنا الى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارئ كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء تقرأها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص ١٠٠). فالمحك في التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجي موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية، والا فانه يمر وراء غيره كحبرة عابرة، ولا يبقى منه شيء أو يكاد، اللهم الا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التي تثير تناعما مع توجهات داخلية أصلية، فتفاعل معها على نحو إيجابي، فيما ساء المص " بالاستجابة " و " بالتجاوب "، وفي الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار " الاتفاق مع الذات " و " الاخلاص للذات "، راجع ص ١٠٩).

ونأتى الآن الى نوع " الخبرات المباشرة "، ونقسمها الى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموما، وخبرات مع المرأة خصوصا، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا. ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بالضخامة (ص ١٠٦)، والتكامل (ص ١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسمها بالمنجم (ص ١٠٨)، وبالمخزون (ص ١١). الأمر الثاني أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التي استقاها في طفولته وصباه وشبابه، ونادرا ما يمتد بها الى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الأولى، في الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، الذي كان يتحكم في علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كانسان . . . ويس . . . فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعي " (ص ١٠٧). وحين يصل المرء الى سن العشرينات، أي الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر في الوجدان متراكمة " (ص ١١٠). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أي ما عايشه مباشرة وتلقائيا في عصر الطفولة والشباب: " ما هي التجربة الحية المكتملة التي عشتها ؟ ستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعنى الرجوع الى قيمه، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص ١٠٧). ويؤكد على مفهوم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص ١٠٧). ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع " المصرية " في هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء

آخرين كانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة ، وإن كان هناك بالفعل ، مثل نجيب محفوظ ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمز في استيحاءاتها اما في كل أعماله ، واما في بعضها على الاقل (وهذا الوضع الاخير هو وضع نجيب محفوظ : " ان الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعمالى الى نفسى " (ص ١٠٧) ، وهى كلها تدور في " الحارة " وانتجها في فترات مختلفة من عمره ، وسنعود الى هذا من بعد) . وإذا كان مفهوم " المأوى " يشير الى البعد النفسي للتجربة ، فان نجيب محفوظ يشير اليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حفرى : " ان المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد . ستجد انك تحب كل من عرفت ، وترغب في الكتابة عنهم " (ص ١٠٨) . وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية ، وهى التى تعود الى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال ، والتى ستعكس بصفة خاصة على أهم أعماله اطلاقا ، وهى الثلاثية ، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب ، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة : " عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة " (ص ١٠٦) ، ويكرر استخدام كلمة " معاناة " مرتين بعد ذلك في نفس الصفحة ، ويقول عن هذه التجربة إنها أنت بتغيرات " في النفس وفي الروح وفي العقل " ، " فكان من الضروري ان تنعكس في الرواية " (ص ١٠٦) ، ويقصد الثلاثية ، وهو يضع نفسه في هذا الاطار في صحبة توفيق الحكيم ويحمى حقى والطيب صالح ، على اختلاف قوى عنهم ، فهم يتحدثون حديث من ذهب الى الغرب ومعه الشرق ، بينما روايته هو " تمثل الذى وجد الغرب وهو في الشرق " (ص ١٠٦) . وربما نلمح في هذا التقرير اشارة الى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا ، وهو يشير في مكان اخر الى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله ، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى في الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا ، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها ، وهو ما أبعدته عن تيارات فنية أوربية ، تلك التى أصبحت تهتم " باللاوعى وما وراء الواقع " بعد أن تعرض الادب الغربى للواقع من قبل هذا . في مئات الاعمال ، " ثم انكفأ الى الداخل " ، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه . يقول في نص هام : " بالنسبة لى ، وللواقع الذى أعبر عنه ، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الادبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ . كيف اغوص الى واقع لم يوصف في ظاهره ، ولم ترصد علاقاته . . . [كانت هذه هى مهمته ، كما يظهر من السياق] في " خان الخليلي " ناس أحياء ، يعيشون ويتألمون ، ويترددون على المقاهى . . . " (ص ٧٩) .

كانت هذه بعض العموميات ، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته .
ونأتى الآن الى القسم الأول من أقسام خبراته ، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموما (وهذا التقسيم " تعسفى " ، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة) . ونقسم هذا القسم الى موضوعات : الطفولة ، الاصدقاء ، الوظيفة ، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة .

الطفولة :

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتماما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا ، ويخصص النص لها ثماني صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة . وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص ٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه، وهو يشير إلى تجربة حرمانه من الحياة مع اخوته، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبي لانتاجه الفني، فلأنه لم يعرف الاخوة الفعلية فانه يكتب عنها: " كنت محروما من الاحساس بالاخوة. . . لهذا تلاحظ دائما أنني أصور في كثير من أعمالي علاقات أخوة بين أشقاء، وهذا نتيجة لحرمانى من هذه العلاقة . يبدو هذا في الثلاثية، في " بداية ونهاية "، في " خان الخليل " . لم أجرب هذه العلاقة في الحياة الحقيقية . كنت دائما أنظر إليها كشئ محرم أو مجهول . كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التي] بين أصدقائي الاخوة " (ص ٤٥ - ٤٦) . ولكن، في المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص ٥٠)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية إلى العباسية، وهو في سن الثانية عشرة . وربما كانت أهم المعالم في الخبرة التي انطبع بها نجيب محفوظ في طفولته هي: الحارة (ص ٤٦ - ٤٧)، والنساء اللاتي كن يترددن على أمه في بيتهم: " من الشخصيات التي لأنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن باعداد الاحجية، وأعمال السحر، كنت أرقبهن عندما يجثن إلى أمي، يجلسن معها، يتحدثن . من معالم طفولتي أيضا الكُتَّاب . . . علمنا الشقاوة، ولكنه علمنا مبادئ الدين . . . كان مختلطا للجنسين "، وقد ذهب إليه في سن الرابعة (ص ٤٩)، والخروج إلى الآثار (ص ٤٩) .

ويقول نجيب محفوظ ان طفولته تنعكس بشكل خاص في الثلاثية وفي " حكايات حارتنا "، فضلا عن اعمال اخرى: " لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية إلى حد ما، وفي " حكايات حارتنا " بشكل أكبر " (ص ٥٢)، ولكنه يعدل من حكمه بعض الشيء: " حكايات حارتنا، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة، ربما كان هذا صحيحا، ولكن معظمها خلق بحت " (ص ١٤٠) . ويعود إلى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته: " نعود إلى الثلاثية . ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة " (ص ١٠٥) .

الاصدقاء :

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة في حياة نجيب محفوظ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلا ص ٢٩ - ٣٠، ٣١، ٥٣، ٥٤، ٥٩، وخاصة ٥٥ و ٦٠)، بل يكفي أن هذا الكتاب موضع الدراسة ماهو الا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص ٥٩)، ولكن الذى يهمنا في هذا المقام هو كيف كان الاصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الانتاج الفني عند هذا الكاتب . لقد كانت أولى تأليفه، وهو في عمر عشر سنوات،

بسبب أحد اصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون"، فاستعارها منه وقرأها، ، وأخذ يؤلف على طريقة اعادة كتابة ما يقرأ من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠ - ٦١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الاصدقاء". وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه الى العباسية. يقول عنهم: "كان اصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها الى ادناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية. . . ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم كان يمارس شره بعيدا عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لاتنسى" (ص ٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلا: "استوحى ادينا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير الى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد "المرايا" (ص ٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص ٥٤ - ٥٥)، عرف بفضل زقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربه فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات" (ص ٥٥)، وتهمن الاشارة فى هذا النص الى معنى "اعادة الاستلهام" وتعدد الاعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة :

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان " يتعامل يوميا مع العديد من الناس ونماذج لاحصر لها " (ص ١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و فى مشروع " القرض الحسن " على الاخص: " كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادمات من الحوارى والاحياء الشعبية " (ص ١٤٢). أما عن زملاء فانه يقول صراحة: " استوحيت الكثير من الموظفين " (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الادارى فى فترة الاربعينات (ص ١٤١ - ١٤٢) (ويشير محرر الكتاب الى عدد من شخصيات " المرايا " من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ - ١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفى اطار الحى الذى ولد فيه، حى الجمالية، وفى داخل " الحارة " التى كانت الوحدة الاساسية فى تقسيم

أحياء القاهرة القديمة : " كانت الحارة في ذلك الوقت عالما غريبا ، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى . تجد مثلا زبعا يسكنه أناسا بسطاء . . . وامام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا . . . ثم تجد بيوت أعيان كبار . . . وبيوت قديمة اصحابها تجار . . . كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص ٤٧) . وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته في العادة ، ومع رب الاسرة احيانا (ص ٤٩) ، وهو لا يزال طفلا ، ثم عرفها مع أصدقائه في صباه ، ويذكر أحدهم على الخصوص ، هو ذلك الذى عرفه الى زقاق المدق ، وعنه يقول : " الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق الى أنحاء القاهرة " (ص ٥٥) . وبصفة عامة فان نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى انشاء شخصياته ، ويقول مثلا : " ان تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها اصول واقعية " . ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شىء ، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات ، بل لعل محصولها ، مأخوذاً فى ذاته ، أن يكون بغير ذى بال : " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا " . ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة : " أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين ، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق . . . توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص ١٤٠) .

ونأتى الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الاخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب) . وهى تبدأ ، هى الاخرى ، منذ الطفولة ، من داخل البيت أولا ، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص ٥١) ، وحيث كان الاب يتحدث دائما عن السياسة ، وبحماس شديد ، ومن هنا فان منزل العائلة كان مدخله الاول الى السياسة ، خاصة وأن الام نفسها كان لها موقفها السياسى : " دخلت السياسة حياتى منذ الطفولة ، عندما كنت أرى المظاهرات فى ميدان بيت القاضى . فى المنزل ، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد ، واذا ذكر اسم سعد زغلول ، فانه يذكر باحترام وتقدير " (ص ١١١) . ونلاحظ أن اهتمام الاب لم ينحصر فى الالتزام بالموقف الوفدى ، بل كان هذا الاهتمام جزءا من انضوائه تحت لواء التيار الوطنى بوجه أعم ، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص ٥٠) . وفى البيت أيضا عرف القوى المتصارعة على الساحة : الوفد والسراى والانجليز (ص ٥٠) ، وفى سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية ، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزلهم ، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص ٥٢) . ويعود نجيب محفوظ الى " مظاهرات النساء من بنات البلد " مرة ومرتين : فى الاولى ، وبينما كان فى زيارته الاولى مع محرر الكتاب الى دار " اخبار اليوم " ، عندما التقى مع الصحفى الاستاذ مصطفى أمين لأول مرة ، كان هذا الاخير يريه صورا نادرة لاحداث ثورة ١٩١٩ ، ويقول جمال الغيطانى : " واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] فى الرؤية ، صور المظاهرات ، أصحاب الجلابيب ، حفاة الاقدام . . . مظاهرات النساء ، نساء يرتدين الملاءات اللف ، والخبرات ، الرجال يحفون بهن " (ص ٤٣) ، ونساء الخبرات يتتمين

بالطبع الى الطبقة المتوسطة وما فوقها، واذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينبغي على نحو لطيف الى الأهم: " هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف ؟ " (ص ٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود اليها ويصرح: " ما أذكره ويهزنى حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضي وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وحروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والازقة. لقد رأيتهن بعيني، وكان شيئا لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين؟ أنا شفت آلاف النساء في الجمالية فوق عربات الكارو. . . نساء الحواري " (ص ١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: " ما أكثر ما رأيت " من المظاهرات (ص ١٧)، و " رأيت كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضي " (ص ٤٧)، ولكنه يقول أيضا: " اشتركت في جميع المظاهرات التي جرت " (ص ١١٤)، ويحكى بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد على كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته في الجري وعون امرأة أطلت فجأة من احدى الشرفات (ص ١١٤ - ١١٥)، ولتذكر مرة أخرى ان سنه تدور حول السابعة ايام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: " يمكن القول إن اكبر شيء هز الأمن الطفولي هو ثورة ١٩١٩. شفتنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضي " (ص ٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفديا من بعدها. يشير الى هذا الكاتب مصطفى أمين: " موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك " (ص ٤٢). ويقول هو نفسه: " كان الوفد هو حزب الامة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو في نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلم نفسي من الضيق والقهر " (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا في " نجيب محفوظ يتذكر " حيث تتعدد الاشارات اليه، وهي تتركز ما بين صفحات ١١١ - ١١٩. وقد كان اسمه موضع " احترام وتقديس "، حتى أنه: " عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعيني على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده " (ص ١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك في جنازته: " من المشاهد التي لن أنساها جنازة سعد زغلول " (ص ١١٦). ويصرح تصريحاً في التلفزيون في عصر جمال عبدالناصر: " ان أحب زعيم الى نفسي هو سعد زغلول " (ص ١١٨)، ويعود الى استخدام كلمة " الحب " مرتين: " كان سعد محبوبا الى درجة غريبة " (ص ١١٦)، " هذا الحب كان مدرسة للوطنية " (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حب الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: " مازرع في أرواحنا الوطنية، وعلمنا

الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السربل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للمرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وأدبي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانثوي: أولها " اثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي "، ثم تجربة الحب الاول والاكبر في حياته، ثم تجارب حب سريعة " مع عدد كبير من النساء والفتيات، ناهج عجيبة وغريبة، ظهرت فيما بعد في أعمالها كلها "، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وحسب. ولكن الحب أيضا ليس هو المرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول الى الحب عامة وليس الى حب المرأة على الخصوص: " كتبت الكثير من أعمالني تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب. ولما كان حب المرأة ليس متاحا دائما، فقد كان حب أي شيء [يجل] محل حب المرأة " (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضح معنى ما يقصد بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن: " حياتي الزوجية قد ساعدتني، وليس العكس " (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي إشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرة الى حبه الأول والأكبر، الذي سبدو آثاره، كما يقول، في تجربة " كمال عبد الجواد " في الثلاثية وجبه " لعائدة شداد " (ص ٥٨)، والذي يرق وجه نجيب محفوظ عند الحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذي كان " التجربة العظمى في حياته حتى الآن "، كما يقول جمال الغيطاني (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)، يصفه نجيب محفوظ بقوله: " العباسية عرفت أول حب لي من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أي من الاتصال الشخصي] نظرا لفوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيتها عليها " (ص ٥٨). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون اذن بناء " ابداع غرامي " مقابل لحالة الخلق الفني. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول في نص من " المرايا "، ومن فصل " صفاء الكاتب "، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ مما يدل على صلتها المباشرة بغرامه الأكبر: " وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه

الفتاة عانقت سرا من أسرار الحياة المتفجرة " (ص ١٤٤)، " وتمثل ذلك الحب في صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قذف بي في جحيم الألم، وصهرني، وخلق مني معدنا جديدا تواقا الى الوجود، ينجذب الى كل جميل وحقيقي فيه ". " وبقى الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتتلا كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر في أعماقي كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد " (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه أُلقي فيها كمثير، كأنه " شفرة " تشير الى شيء، وكان عليه أن يحل رموزها للوصول اليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضا، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فان نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدءا من طفولته، كما سبق واشرنا الى ذلك. ولا شك أن اهتمامه " بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة " (ص ١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه الى المرأة كقوة اجتماعية، أضف الى هذا خبرته بالفئات من النساء، و " بالمعلمات " منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا الى استمتاعه بالحديث مع النساء القاديات لرهن حليهن في مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شيء من المفارقة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: " عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعاشة المباشرة. يكفي حلوسي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن الى أمي، احدهن تباع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واطبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي اليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نهاذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد " (ص ١٤٧-١٤٨). وإذا كان قد عبر في رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر " رواياته حشمة بالنسبة للواقع ": " اعرف عن الواقع الاجتماعي حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي الى الحقيقة بالضبط. . . الحياة الاجتماعية التحية مرعبة. لماذا نتجاهلها؟ " (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيرا أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختتم هذا القسم عن الخبرة الانسانية لنجيب محفوظ، والتي ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جدية الفنان الباحث عن معرفة البشر، الا وهي ما يمكن أن نسميه " موقف الحياء النسبي للفنان " وهو في غمار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد أن يحتفظ لوغيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أي وعيه الفني، عن أن ينغمر تماما وبكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضا، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الذي يراقب كل شيء ويتمثل كل شيء بنوع من موقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، ولكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه في نفس الوقت الذي يقول فيه عن أصدقاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها"، إلا أنه يقول أيضا: "لكنني كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لا تنسى" (ص ٥٣). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الإنسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملة الثانية. (قارن أيضا اشارته إلى اهتمامه بمعرفة "الإنسان في كامل أبعاده"، ص ١٠٨، وكذلك قوله في نفس الصفحة: "ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي تجدها في قوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات إلا في ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، أنظر إليهم من بعيد" (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الأحيان ومعرفة حميمة في بعض آخر. وإذا كان هناك من الأدباء من يدور أدهم في فلك الزمان كمقولة مركزية، مثل بروسست الفرنسي الذي يرد اسمه كثيرا كما رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر"، فإن المكان قد يبدو هو المقولة المركزية في أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو في أهم إنتاجه على الأقل، وهو ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين المكانية لكثير من رواياته، مثل: "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"، "زقاق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية"، "حكايات حارتنا"، "أولاد حارتنا". . . يقول جمال الغيطاني محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: "لم أر إنساناً ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عاش في الجمالية اثني عشر عاماً، هي الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل إلى العباسية، لكنه ظل مشدوداً إلى الحوار والأزقة والأقبية، إلى الحسين، إلى الجمالية، إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه. ثم كان المكان محورا لاهم وأعظم أعماله الأدبية" (ص ٨٠). وقد أحسن هذا التقرير حين أشار إلى "الناس" ضمن مكونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود أنها هو مكان حي، وليس مجرد موضع هندسي. ولكننا نذهب إلى أبعد من هذا، ونشير إلى أن غرام نجيب محفوظ أنها يتجه في المحل الأول إلى "القديم"، وصحيح أن هذا القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زمني ومكاني معاً، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ إلى مكان بقايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الزيارة أثارت "حنينه إلى الزمن القديم"، فهنا يجتمع المكان والزمان، ويكون المكان وسيلة لاستدعاء الزمان الماضي (ص ١٧)، وما

التعلق بالمكان الا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسبيا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور الى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: " التجربة الحية المكتملة التي عشتها . . . تتمثل في القديم . . . باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص ١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان الى طفولته، الى العمر الذي انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنيني الى الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى . . . يخيل الى أن الانسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل اليه أنها اندثرت " (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظم انتاج نجيب محفوظ في القاهرة، وفي القاهرة القديمة خاصة، وفي حي الجمالية وما حوله خصوصا، وفي الحارة على وجه أخص. وإذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير الى أماكن أخرى يرد ذكرها في " نجيب محفوظ يتذكر "، فتتحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للإبداع الفني عند هذا المؤلف.

" الجمالية " (نسبة الى بدر الدين الجمالي، " أمير الجيوش " والقائد المشهور في العصر الفاطمي وباني أهم أسوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقي في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: " غاصت الاعوام اثنا عشرة التي قضاه نجيب محفوظ في الجمالية الى أعماقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي " (ص ١٩)، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو اليها دائما: " المكان الذي بقيت مشدودا اليه، اتطلع اليه دائما هو منطقة الجمالية " (ص ٥٢). " لم أنس الجمالية. حنيني اليها ظل قويا. دائما كنت أشعر بالرغبة في العودة الى الجمالية، الى أصدقائي هناك " (ص ٥٤)، ولاحظ اضافة العنصر الانساني مثلا في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). " كنت أتردد على المنطقة بافتتان لاحد له " (ص ٥٦)، والاشارة المباشرة هنا الى " منطقة الحسين "، ولكنه يشير الى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن " استمتاعه بالمنطقة " سيرا على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمي حتى الغورية "، في فترة الصبا والشباب المبكر (ص ٥٤). يقول محرر السيرة: " لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه الى القاهرة القديمة قويا جارفا، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطاع ان يعكس روحها بقوة وصدق " (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ الى الجمالية كموظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك الى أهداف فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغورى بعيدا عن سيطرة رؤساء الادارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدرا من حرية الحركة: " كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوي في النهار، حيث المقهى العريق شبه خال، أذخن

البارحيلة، أفكر وأتأمل. كنت أمشي في الغورية أيضا. لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي" (ص ٥٧). ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني: "كان بيني وبين المنطقة والناس هناك، والآثار، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، لم يكن ممكنا الراحة منها فيما بعد الا بالكتابة عنها" (ص ٥٥). ويقول تفصيلا مشيرا الى ما يسمى بالالهام: "أحيانا يشكو الانسان بعض جفاف في النفس. . . عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات. أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، أثناء تدخيبي النرجيلة. يخل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والاحاسيس" (ص ٥٦). هذا المكان هو منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين، ويمكن اعتباره مصدرا دائما للطاقة الفنية: "نعم، لا بد للأديب من شيء ما، يشع ويلهم" (ص ٥٦). ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير "الجمالية" يكون محاطا دائما في نصنا بهالة انفعالية قوية، بينما تعبير "منطقة الحسين" أحيانا ما يأتي في سياق محايد بعض الشيء، وأحيانا ما يسوى نجيب محفوظ ومحرم السيرة على السواء ما بين "منطقة الحسين" و"الجمالية"، أو كأن الاولى أعم من الثانية وتحتويها وتحتوى غيرها (زقاق المدق، خان الخليلي، الغورية. . .).

ومن المفهوم ان المهم هنا هو الإشارة العامة، ولا تهم التحديدات الادارية الدقيقة. وأحيانا ما يستخدم النص تعبير «الحسين» وحسب، أو «أهالي الحسين» (راجع بصفة عامة: ص ١٠، ١٨، ٥٢، ٥٦، ١٢٧، ١٥٣). وربما تكون هناك في النص كله إشارة واحدة أو اثنتين إلى «مسجد الحسين» (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية، «التي كانت مواجهة لمسجد الحسين»، ص ٥٢)، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية في المنطقة بدءا من فترة الشباب المبكر فطالعا: «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين. كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حده، وتبلغ سهراتنا اجمل لياليها في رمضان. كنا نمضي إلى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ علي محمود، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح. كان ذلك أثناء دراستي، ثم اثناء وظيفتي. تعرف أنني لم انقطع عن منطقة الحسين حتى أوائل السبعينات» (ص ٥٦). وربما كانت هذه الإشارة إلى المسجد والاستماع إلى تلاوة القرآن هي إحدى الاشارات النادرة جدا إلى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩: «الكتاب. . . علمنا مبادئ الدين»، ص ٥١: «الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني»، ص ٥٢: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين»، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم: «عرفت مصادفة انها تصلى»، ص ١٤٨).

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل. وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحيانا من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦، ١٩، ٤٦، ٤٧). وقد خصص جمال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات

نافذة (ص ١٩ - ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله ، فنحيل إليها . أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في أعماله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : « ان ما يحرمني حقيقة عالم الحارة . هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فترة من التاريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارة خلفية لمعظم اعماله ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها » (ص ٥٧) . اما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فانه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي انتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فانها تعبر تعبيرا دقيقا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص ٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلا ص ١٣ - ١٤ ، حول موقع بيت أسرة عبد الجواد في الثلاثية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، « مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة » (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٤٧ ، ١٢٠ - ١٢٦) .

ونأتي الآن الى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس في المقهى ، ويعدد النص المقاهي التي أثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، ولكن الذي يهمنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الانتاج الفني عند هذا الفنان . يقول : " المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتي " (ص ١٢٦) ، ويحدد : " كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحى لي بالتفكير . كل نفس " شيشة " كان يطلع بمنظر . كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة " (ص ١٢٧ ، راجع ص ١٧) . ويحتل هذا المقهى المذكور مكانة أثرية في النص فيكرر اسمه كثيرا (مثلا ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين . ان عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو " محور الصداقة " (ص ١٢٦) ، و " عالم من الأبنس ، ملتقى الأصحاب " (ص ١٢٧) ، وهو الموضع الحميم الذي يُنبث الشعور بالألفة والاطمئنان ، وهو بهذا كله خلفية ايجابية لاستشارة الخيال والأفكار .

وربما وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير اليه ، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في " روض الفرج " قرب الساحل الشرقي للنيل شمال القاهرة . يقول : " نعم ، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة في عدد كبير من أعماله " (ص ١٣٢) . ولكنه مكان محايد ، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية ، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى .

جـ - مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالإشارة الى أصول موضوعاتها أو شخصياتها . هذه الروايات هي " زقاق المدق " والثلاثية و " اللص

والكلاب" و "المرايا" و "حكايات حارتنا" و "الكرنك" و "الحرافيش" ، الى جوار عدد محدود جدا من القصص القصيرة .

يقول جمال الغيطاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "زقاق المدق" ، التي هي " من أجمل رواياته" ، من هذا الزقاق الضيق ، الذي لا يزيد طوله عن اثني عشر مترا وعرضه خمسة امتار (ص ١١) ، ومن أهم معالمه المقهى الذي عرّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥) ، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك . " في لحظة ما ولدت فكرة "زقاق المدق" ، وفي أيام بعينها" . " في نفس هذا المكان تكونت الرواية ، منظرا في اثر منظر، وحدثا اثر حدث" (ص ١٢) . ولا تزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة الى اليوم : " اذا ذهبنا اليوم الى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق ، ودكانا آخر مغلقا" (ص ٢١) .

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا . وهناك أولا مصدر "شكلي" لها هو نوع رواية الأجيال ، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية : " أعجبني هذا الشكل . . . ما تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع" (ص ١٠٠) . وجعل يتأمل الأمر ويدرسه ، وأخذت "التفاصيل تتراكم من هنا وهناك ، من جلسة ، من حوار ، من سهرة . ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية ، بعضها من عائلتنا ، بعضها من جيران ، بعضها من أقارب" (ص ١٠١) . ويقرر نجيب محفوظ ، على نحو أكثر حسما ، عن الثلاثية ، " ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة . الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي" (ص ١٠٥) . أما من حيث المواقع المكانية ، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية ، باسمها أو تحت اسم آخر ، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة "أحمد عبد الجواد" أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية ، لا يزال قائما الى اليوم (ص ١٤) ، كذلك فان المقهى الذي كان يجتمع فيه "كمال عبد الجواد" مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١) ، وفي المقابل فان نجيب محفوظ أخذ موقع "قصر الأمير بشناك" (وهو قائم الى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبد الجواد في الرواية ، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في "سوق النحاسين" ، الذي لا يزال قائما الى اليوم . ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ ، وخاصة في الطفولة ، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية ، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات ، وهو يصرح بأن "كمال عبد الجواد" هو "جزء مني" (ص ١٠٦) ، ويقول : "إن أزمة كمال هي أزمتي ، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي" (ص ١٠٦) ، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المحبوبة "عايدة شداد" في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه ، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية ولامح الأم

الفعلية لنجيب محفوظ ، وإن كان هو يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩ ، ١٥٣) .
أخيرا ، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبد الجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة بيتهم : " رجل شامي ، اسمه الشيخ رضوان ، مهيب الطلعة " ، وكان مسموحا له و هو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه ، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة .

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء الى كثير من مصادر مجموعة " المرايا " ، ومنها ما يعود الى أصدقاء العباسية " بشكل مباشر " (ص ٥٤) ، أو الى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢) . أما " حكايات حارتنا " و " الحرافيش " فإنها تعودان الى مصادر في الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١ ، ١٤٠ ، ١٠٧) .

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة ، وعن طريق القراءة في الصحف الى حد كبير . أما الأولى فهي " اللص والكلاب " : " كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها ، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنا ولدت " اللص والكلاب " . لقد حدثت لي هوسه بهذا الرجل . أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها : العلاقة بين الانسان والسلطة ومجتمعهم " (ص ١٠٨) . وأما الثانية فهي " الكرنك " ، حيث انطلقت " الشرارة " بالمصادفة ، وكان كاتب السيرة حاضرا مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية ، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عيننا نجيب محفوظ عند رؤيته ، وأخذ يتأمله خفية ، ثم عرف من أخباره ما حدث به أصدقاء المقهى ، حيث كان الرجل مديرا للمسجن الحربي سابقا ، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك ، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث على طريق القاهرة - الاسكندرية الزراعي (ص ٢٥ - ٢٦) . أما رواية " الكرنك " فلم تظهر الا بعد ذلك بسنوات .

ويتحدث نجيب محفوظ عن المصدر الواقعي لبطل " السراب " ، و كيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا ، وكذا عن مصدر شخصية " أحمد عاكف " في " خان الخليلي " (ص ١٠٢) ، ويقطع بأنه لا يوجد شيء منه هو نفسه ، أي نجيب محفوظ ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ - ١٠٢) . وهناك في النص اشارات عديدة الى مصادر أخرى لشخصيات مثل " محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين " في الثلاثية (ص ١٤١) ، والفتوات (ص ١٢٠ - ١٢٦) ، والشخصيات الرمزية في " أولاد حارتنا " و " الحرافيش " (ص ١٢٦) .

أخيرا ، وفيما يخص القصة القصيرة ، فإنه يذكر مصدرا هاما لمجموعة " دنيا الله " ، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت . هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت ، ويصوره بأنه مثل

"أزمة كبرى مر بها"، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت الا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحرك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك الا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكان الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثا: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ- ظروف الانتاج

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" (الظروف التي كانت محيطة بي"، ص ١٠٤)، ونقصد بها مجموعة العوامل، الخارجية والداخلية، التي تحيط بفعل الانتاج الفني وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بوجه أعم. ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفني هو أحد العمليات الضرورية المهينة لفعل التنفيذ الفعلي الاخير، وهذا هو الذي يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الانتاج» اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتاج هو أحد العمليات الانتاجية بوجه عام.

وستحدث عما يتسرى اليه كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" من هذه العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من الاعم الى الاخص بقدر الامكان. رأينا من قبل النص الذي يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص ١٤٧)، فكان "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفني عنده. ويبدو أن تعبير "حالة حب" تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير "حالة الحب"، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل وما لايلزم من الانفعال المشوش. وقد اشرنا من قبل الى أنه لا يوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتاج الفني عند نجيب محفوظ ما يمكن تسميته "التغذية المستمرة". فهو يقول: "كنت في حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يوميا" (ص ٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته في ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية في المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات في عالم الكتب (ص ٣٦، ٧٨). واذا كانت هناك تغذية من الخارج، فان هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زيارته الى القاهرة القديمة، وجلسه في المقاهي التي يجدها، مما كان يوحى اليه بالافكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص ١٢٧).

ولاشك أن فترة الاعداد للعمل الفني تقف بقديم في اطار الظروف المحيطة وبقدم آخر في اطار عمليات الانتاج . ومن الاعداد ما يقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجي لبعضها . وهو يفصل في تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص ١٠٠ - ١٠٦) ، وقد أمضى في التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها الى "الصبر" و "الجلد" (ص ١٠٥) ، أو فلنقل : الى "النفس الطويل" والى "المثابرة" . يقول : "عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة . لو انك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما اقول . ما خططته من أجل كل شخصية ، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف ، حتى لأنسى الملامح والصفات ٠٠٠ كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى في بناء متاسك . قسم كبير من الاوراق والكراسات كتبها في أكثر من أربع سنوات ، بدقة ، بهدوء ، بتأن تحدوني الرغبة الى أن أنهى شيئاً جيداً" (ص ١٠٣) . ومما يؤكد أن الاعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله : "في السنوات التي سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك" (ص ١٠١) . وقد احتاجت الثلاثية ، وهى "العمل الضخم" ، الى "جهد كبير" والى "رصد وتجميع" (ص ١٠٥) ، ومن قبل هذا كله الى "تمرين طويل وتفرغ كامل" (ص ١٠٠) . وهكذا يبدو لنا ان الاعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب ، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الادباء الذى "التقط" منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد ستة أشهر : "بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت في ستة اشهر فقط" ، ص ١٠١) .

في مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية "الحرافيش" : "فكرت فيها حوالى سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى ، وكانت دفعة خيال ، لا يحتاج الى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية : العمل الواقعى هو الذى يحتاج الى رصد وتجميع" (ص ١٠٥) .

ومن التفاصيل الدقيقة ، وذات الاهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقي بها عرضاً في سياق حديثه ، قوله : "اننى لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى" (ص ١٠١) ، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الاعداد للعمل الفنى ، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل انتاج عمل يتم الى نفس النوع ، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحباً والحرية موفورة . وهذا لايعنى عدم وجود قراءات على الاطلاق ، انما التحذير هنا من القراءات التى تأتى في الفترة السابقة على الكتابة مباشرة ، أما القراءات في غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة ، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة . فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق : "ولكن هذه القراءات كانت جزءاً من ثقافتى واطلاعى" (ص ١٠١) . وقد سبق له ان اثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما اشار الى بعض الروائيين الذين قرأ لهم : "اننى لم تأثر بكاتب واحد بل أسهم هؤلاء

جميعا في تكويني الادبي، وعندما كنت لم أكن آقع تحت تأثير أحدهم"، والعبارة الاخيرة هي التي تهمننا في السياق الحالي، وهي تطلق حكما عاما على شتى حالات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ (ص ٧٩). بل انه يصيف ما هو أكثر: فهو لا يتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو سليل الكتانة، بل انه يحاول كذلك ان يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية ايضا، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفي نفس السياق: "عندما بدأت الكتانة كنت أطرح هذا كله، وأنهج مهحا واقعيا"، وذلك في مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستخدمة في وقته في العرب (ص ٧٩).

وهناك من عمليات الاعداد ما يمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية. ويقدم نجيب محفوظ مثلا هاما على موقف العوائق هذا، والذي يعد طرفا سلبيا في اطار الاعداد لفعل الانتاج المباشر، ألا وهو "صراعه مع اللغة" بحسب عبارته، بل يقول: "ان اكبر صراع في حياتي [كان] مع اللغة العربية" (ص ١٠٣). وقد ظهر هذا الصراع عند دخوله الى المرحلة الواقعية في تأليفه: "عندما جئت الى الادب الواقعي كان الامر صعبا: كان الاسلوب لا يمشى في يدي، لا يطاوعني. دخلت في صراع، بلا شعور، بيني وبين اللغة... كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولا مع انه فصيح؟". ويعيد صياغة "المشكلة" او العائق: "كيف تطور اللغة كي تصح فنية واقعية؟" (ص ١٠٣). وفي هذا الاطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لانه لم يرجع الى الظروف التي أنتج فيها انتاجه، ولو كان قد فعل "لعرف المتاعب التي واجهتني"، ويضيف: "انه لم يتكلم عنى في موقعي، لم يقل كيف وجدت الرواية، كيف تطورت بها، والى أى حد وصلت، لم يراع الظروف التي كانت محيطة بي في البداية" (ص ١٠٤).

من ظروف الانتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر، ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شديدا. والواقع أن القارئ للنص الذي بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه ان ابداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدي، وتركيز قوى هو نتيجة لكل ماسبق. ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم الى سببين "تكوينيين" اجتماعيا: فهو من ناحية اتجه الى تكريس حياته للادب في سن اعتبرها متأخرة نوعا ما (حوالي الخامسة والعشرين)، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطة متعمقة، فلا بد من نظام وتنظيم، هذا من جهة، ومن جهة اخرى فانه اصبح موظفا، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: "كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتنى؟ الوقت محدود، عملت موظفا، وكان امامى الكثير، لهذا بعد تخرجى والتحاقى بالوظيفة استمررت اعمل في البيت وكأني لأزال طالبا" (ص ٧٥)، ويقول: "نعم انا منظم. والسبب في ذلك بسيط، اذ عشت عمري كموظف وأديب، ولو لم اكن موظفا لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفي أى ساعة أشاء، لكنني في هذه الحالة... يبقى لي من اليوم ساعات معينة، فان لم أنظم هذا اليوم فسأفقد السيطرة عليه" (ص ٧-٨). يقول كاتب السيرة: "يمكنك ان تضبط

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى ٠٠٠ عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شئ في حياته يتم بحسب زمنى دقيق" (ص ٣٨، وقارن ص ٣٤ حول وقته في الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت في جوفه "ساعة داخلية لا تخطئ التوقيت" (ص ٣٥). ان هذا التنظيم الخارجى للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "الثمرة" كما نجد في اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته الى أعلى درجة، وهو ما يعبر عنه هو نفسه بقوله: "كنت حريصا الأبدد وقتي أبدا" (ص ١٥١، وانظر ص ١٥٠)، وهو ما يعنى استغلال طاقته الى الحد الامثل. ولا شك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده ويهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها، لابد أن يؤدي الى خلل في جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية. وهنا يعترف نجيب محفوظ: "أعترف أنني لم اكن موفقا في حياتي الاجتماعية" (ص ١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص ١٥١، ويرد فيها تعبيرا "نظام عملي" و "نظام حياتي"). (حول تنظيم وقته الاسبوعي، راجع ص ٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوي، ص ١٠٣، حيث أصبح لا يعمل الا من شهر اكتوبر الى ابريل، "بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عيني"، ص ١٠٣ وراجع ص ٣٢ حول نظامه الصحى "الصارم" بعد اصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو ما يؤدي الى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيز جانبان: ايجابى وسلبى. أما التركيز الايجابى فهو يكون بالالتفات الكلى الى العمل الفنى، ونجد تعبيرا عنه في قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ انه تتجسد فيه معان، منها "الاخلاص الصوفى للابداع، الذى يعمل الى حد الفناء في الفن" (ص ٥)، وأنه ادرك "ان الادب مجاهدة، وأنه يقتضى الدأب الشديد والمثابرة" (ص ٧). أما الجانب السلبى من اتجاه التركيز، فهو متمثل في الاقتصاد في الجهد من ناحية، وفي إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد في الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، في المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة (في مقهى "ريش" كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكلمًا ٠٠٠ [كان] يستمع في معظم الوقت"، ص ٢٤، "بدأت علاقتي بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى في الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعا هو حديثه ممتع جدا، وكثيرا ما أكون مستمعا اليه"، (ص ١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، "الذين أبقي معهم على سجييتي"، "اننى لا أطيق التكلف، لأحتمله" (ص ٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. اما إبعاد المشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة في سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام في العمل بالصحافة، إبان اتناجه المتواصل في المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الاربعينات خاصة: "رفضت دائما ان أتفرغ للعمل في الصحافة خوفا من الضياع" (ص ١٤١)، كما أنه رفض كتابة قصتين في الشهر في "أخبار اليوم" عام ١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، "لأنه كان سيعطنى عن الرواية ٠٠٠ [ضحيت] بأى شئ يعطنى عن

الادب ٠٠٠ لم يكن هناك أى شىء يعطلنى عن الادب، عن الكتابة " (ص ١٣٧ ، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقد كان حلم حياته أن يتفرغ للادب تماما (ص ٩٩ ، ١٣٦). وحينما رأى أن مناقشات مقهى " ريش " أخذت تنطرق الى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الامن في ندوة مقهى الاوبرا، وضع حدا لهذه بعد تلك (ص ٢٤ ، ٣٠). وقد يكون في الامر شىء من الخوف ، ولاينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحيانا من جراء نشر بعض قصصه التي قد تفسر تفسيراً معادياً لحكم حركة سنة ١٩٥٢ (ص ١١٧)، ولكننا نفسر هذا الموقف على انه رغبة في اتقاء المشوشات غير النافعة حرصاً على التركيز على ما هو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته.

ومن الظروف السلبية التي تجب الإشارة اليها ما يمكن ان نسميه "هبوط منحنى الانتاج"، ونقصد المنحنى البياني الاحصائي، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع الى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود الى درجه الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البياني على شتى ألوان النشاط الخاص والعام، وفي اطار وحدات زمانية مختلفة، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا. والذي يحدث في العادة في النشاط الانساني، أن المنحنى يتعرج صعودا وهبوطا عدة مرات قبل وصوله الى درجة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعب (وهما وجهان لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بدءا من الاستيقاظ حتى لحظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء الى فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفي بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد يحتاج البعض للراحة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفني للفنان إما اسبوعيا أو شهريا أو سنويا او في فترات مكتملة من العمر او في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" شواهد على "هبوط المنحنى" هذا، وبأشكال مختلفة، منها ما هو مؤقت أو طويل الامد، ومنها، في حالة الهبوط طويل الامد، ما يعود الى أسباب داخلية أو الى أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الانتاج المؤقت، وهي ظاهرة من الطبيعي أن ترد مرارا في خلال نشاط الفنان، فان نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان "جفاف النفس". فهو يخاطب جمال الغيطاني قائلا: «أحيانا يشكو الانسان [أى الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عند الشعراء، او تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الافكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: "عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات" (نفس المرجع).

ولكن "هبوط المنحنى" طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين. ومنه ما حدث راجعا الى أسباب داخلية، او هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن

الكتابة . المرة الاولى سنة ١٩٥٢ ، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لا ينقصها الا الكتابة ، وماتت الرغبة (ص ١٣٨) . ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في ابريل ١٩٥٢ م . (ص ٩٨) . وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص ١٣٨) ، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا ، ولا حتى قصصا قصيرة . ولكنه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينمائي (ص ١٣٥) ، ويقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء ، بل كان تخفيفا عن نوع من لوم النفس ، فيبدو أن نجيب محفوظ كان عاضبا من نفسه . يقول «لقد ظننت اننى انتهيت وقتئذ ، وخاصة أن لكل كاتب عمرا فنيا . . كنت في أسوأ حالات عمري ، لدرجة اننى كنت استهوى الموت» (ص ١٣٨) . وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم «تفسير» أو «سبب» (والكلمتان من عنده) ، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات .

١- التفسير الاول سياسى ، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا : «كنت دائما أقول تفسيراً . . ان الثورة حققت الاهداف ، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التى تستغرنى . كان سببا يبعد عنى الشبهات ، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسى . بدالى أن اجابنى هذه سبب معقول . لكن هل هذا حقيقي؟ انه مجرد تفسير» .

٢- ولهذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير : «ربما كانت الثلاثية هى السبب ، اذ يمكن القول اننى أشبعت من خلالها رؤيتى ، ولكننى لا أستطيع الجزم بذلك» ، بدليل انه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة ، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود . ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع ، لان التوقف جاء قبيل قيام حركة سنة ١٩٥٢ بشهرين ، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين ، ثم قامت حملة هجوم منتظم عليه فى جريدة «الجمهورية» ، التى أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص ١٣٩) ، فربما اضطر لإبراز هذا التفسير المؤيد فى ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه . أما التفسير الثانى ، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب محفوظ نفسه ، وهو تفسير يستخدم تعبير «الاشباع» ، وقريب منه اصطلاح «التشبع» ، كما فى الكيمياء ، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة فى شتى المجالات . ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث ، يتوازى مع الثانى ولا يخالفه بل يكمله ، وهو القول بالاجهاد ، فبعد مجهود استمر سنين طويلة ، وعلى نحو سرى كما سنرى ، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء ، كان لابد من راحة طويلة . هكذا الانسان ، وهكذا الجسم ، وهكذا الذهن .

وقد يكون هبوط المنحنى راجعا الى أسباب خارجية عن الفنان ، وهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم ، عسكريا على الاقل : فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧ م . ، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ م . (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج ثلاثا ، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص

(١٣٨). وهو لا يحدد المدة التي توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧ ، وإنما يعبر عنها وحسب بقوله : " رغبة وانفعال شديد ، ولاموضوعات . لهذا كنت أبدأ من الصفر ، ولا أدري كيف سأنتهي " (ص ١٣٨) . ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٢ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الآخر ، ففى التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة ، وفى الثانى هناك رغبة ولا موضوعات . اما التوقف الثالث ، بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ ، فانه يحدد انه استمر " لمدة سنة ، ولكننى استأنفت العمل " . ومن الواضح من هذين التوقيين ان ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالاحوال العامة فى مجتمعه ، وهو مايسمح لنا بالعودة مرة أخرى الى تفسير التوقف الاول ، ليس فقط بالتشبع وبالاجهاد ، بل وكذلك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢ م .

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢ م . لم تكن وردية فى سائر اوجهها . فقد مر علينا اشارته الى هجوم جريدة " الجمهورية " عليه ، وإلى تتبع رجال الامن لندوتين كان يقيمهما ، وإلى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له . ولكنه مع ذلك كان يتسلح " بالبراءة " ، أى بالصدق ، الصدق الوطنى والصدق الفنى معا ، بالإضافة الى المعنى الحرفى للبراءة ، " بمعنى اننى لم اكن منضيا الى جماعة سرية ، أو متصلا بسفارة ما . . . " . يقول : " بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جدا ، مثل " مرامار " أو "ثرثرة فوق النيل" . . . لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد الممتنى اليه . أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقا ، ولم أكتب أى عمل ضدها . . . ربما كان هذا سببا فى عدم البطش بى " ، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصا كثيرة ، منها الكتابة فى " الاهرام " (ص ١١٧) . ولكنك تحس بنوع من الغصة فى حلق نجيب محفوظ وهو يعلن ظرفا ضروريا جدا لانتاج الفنان الاديب ، واداته الكلمة كما هو مفهوم ، ألا وهو سيادة مناخ الحرية : " حرية الرأى شىء ضرورى جدا للاديب ، وللاديب وللصديق والعدو ، للعاقل وللحكيم ، ولا يخشى من هذه الحرية الا واحد فقط ، هو غير الحكيم " . ويعبر عن نوع من الضيق الاصلى حين يقول : « أحيانا يجد الفنان صعوبة فى التعبير عن نفسه ، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على مانظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه] ، وهذا وضع عام فى العالم العربى " ، ويعلن : " ان صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة " (ص ٩) .

هذه هى بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية ، التى أحاطت بعمليات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ ، على ما تظهر فى النص الذى بين أيدينا ، وقد أشرنا فى هذه الصفحات الى عوامل : حالة الحب ، التغذية المستمرة ، الاعداد والتخطيط ، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير نماذج سابقة ، مجابهة الصعاب الجوهرية ، تنظيم سير الحياة اليومية حرصا على صالح الانتاج ، الحرص على جو التركيز وأسبابه ، ظاهرة هبوط منحنى الانتاج أحيانا ، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها ، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفنى .

ب- العملية الانتاجية

يجب أن نحدد في هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التي نستخدمها في هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول "العملية الانتاجية"، ونقول كذلك "العمليات" و"فعل الابداع" و"فعل الانتاج"، كما نتحدث عن "العمل الفني". أما أعم هذه التعبيرات فهو "فعل الابداع"، وأخص منه "فعل الانتاج"، فالإبداع يشمل كل ما هو خلق من قبل الفنان، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفني، كما يشمل سائر العمليات الهيئية له والمؤدية اليه بالضرورة. وفعل الانتاج هذا يشير الى سائر العمليات الانتاجية، ومن النادر ان يضم عملية انتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعيًا، لان الفعل الانساني عامة، والفعل الفني نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا في الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول "العملية الانتاجية" على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير "العمل الفني"، فنقصد به الانتاج الفني بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجه وبعد اكتمال سائر العمليات الانتاجية التي أدت اليه، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانهاء، مع ملاحظة أن "العمليات الانتاجية" قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانهاء وحسب، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاعداد والتخطيط، فانها تتداخل بالضرورة مع "فعل الابداع" بوجه عام. ولا يعجب أحد من هذا التداخل ومن الافتقار الى الاستقلال القاطع في امتدادات المعاني، فهذا شأن كل ما هو حيوي، والابداع الفني هو من أجل مظاهر الحياة، وهي بسبيل التكون، على مستوى الصنع الانساني بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الابداع والانتاج؟

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتي "الابداع" و"الخلق". لا يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "ابداع" إلا مرة واحدة، في تعبير "عملية الابداع الفني" (ص ١٤٨)، ويستخدم الفعل "يبدع" مرة أخرى: "أعتقد ان الاديب يبدع افضل ماعنده وهو يجب"، والمعنى المقصود في الموقعين هو الخلق الفني، ولكنها يشتركان في الانحاء بأن فعل الابداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة، جمال الغيطاني، فانه هو الذي يستخدم كلمة "ابداع" ثلاث مرات (ص ٥، ٦، ٨)، وهي تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء الجديد الطريف بما يخرج بمحصل الانتاج، بل وبفعل الانتاج ذاته، عن دائرة رتابة وتكرار و"عادية" الحياة اليومية، ويشير قوله: "لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف" (ص ٨) الى فعل الانتاج المتعين، حين يجلس الكاتب الى مكتبه ممسكا بالقلم خاطئا على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعي. ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة "الخلق" (ص ١٠١، ١٣٥، ١٤٠، ١٤٧)، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة "ابداع" تواضعا منه، لما في هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينما كلمة "خلق" ذات اطار اكثر حيادا نسبيا. والمعنى المشترك في هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة "خلق" هو معنى انشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل. وأحد هذه

الاستخدامات (ص ١٠١) يعارض ما بين الخلق الفنى والاصل السواقى، و يشير آخر (ص ١٤٠) الى مساواة ما بين الخلق والانتاح الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث الى ظاهرة "الخلق الجماعى" فى فن السينما (ص ١٣٥)، وبينما يرى فى الاستخدام الاول (ص ١٠١) أن نجيب محفوظ يقصد "بالخلق" (« الخلق يحيل [الشخصيات] الى شيء آخر ») الممارسة الفعلية لعملية الانتاح الفنى، فانه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتاج فى المحل الاول " التعير عن تجربة حب . . . يساعد على خلق عمل جديد " (ويمكن أيضا للقارىء أن يرى امكانا للاشارة هنا الى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشربا اليه).

اتنا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس الى مكتبه، وأخذ يكتب متجا نوعا من الكتابة التى تؤدى الى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقا، هو الذى نسميه الخلق الفنى الادبى، أو العمل الفنى، أو الادب اختصارا. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب ما يقوله كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل الى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» فى حياته عامة، وفى عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ - ٨)، ومن ذلك انه لا «يعمل» فى العام الا فى نصفه الممتد من اكتوبر الى ابريل، بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينيه، ويرجع ذلك الى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو أثناء مرحلة التحرير النهائى. وفى داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذى كان يخصصه لزيارة والدته فى العباسية ابان حياتها (توفيت فى مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذى كان يتصدر فى صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ - ١٩٦٢م) فى مقهى فى ميدان الاوبرا (ص ٢٩ - ٣٠) وفى مسائه فى مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص ٢٤) (وبعد تقدم بنتيه فى السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فان نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل فى التقرير التالى: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفى البداية كانت روجي تستجيب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفى المتوسط لمدة ساعتين. . . وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفى بخمس ساعات نوم» (ص ٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتماد لمدة ثلاث ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص ٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص ٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيها بعد ذلك.

ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير اليه سريعا لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الإشارة اليه، أنه يعي أنه لا شيء يصنع الا مع الزمن ولا شيء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الاوربيين في كلامهم المعتاد، ولذلك فان انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والاحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو يعني على من أخرج عملا موازيا «في ستة أشهر فقط» (ص ١٠١). ويتحدث محور السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معا حين يقول عن هذا الاخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدبا أكثر، وأن السنوات تمضي بسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة الى جهد كبير هائل، الى المعاشية العميقة لحياة الناس، الى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال في اللاتينية *Arts Longa, Vita Brevis*، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معا، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتيني هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابقراط الطبيب اليوناني المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يعبر عن ادراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص ١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقيق العمل بعد أن يكون قد اختمر أو نضجت فكرته وأصبح قابلا للتعيين. وبالفعل فان هناك وقتا معيناً، لا يمكن اداء العمل أو انتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود في كلام نجيب محفوظ، والواقع ان هذه القاعدة تسري على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني الى التصريح بالحلب الى اجراء العملية الجراحية الى اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضا تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل ان اكتب احدي رواياتي» (ص ١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنها هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهّد لانتاجه بالاطلاع على أعلى النماذج في بعض الحالات المعينة، واهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرأ أعمالا يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هذا في مرحلة الاعداد العام، أما حين يحدد أفكاره

وخططه هو وتصبح جاهزة للتشكيل فنيا، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفني في مرحلة انتاجه الاخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفوظ اعمالا معينة قبل مرحلة الكتابة الاخيرة هذه. والتبرير الذي نراه لهذا التحرز هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقاته الابداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجي مباشر حالّ حاضر في الوعي بشكل يكون ثقلا على حرية حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسي تماما، بينما القراءات التي تسبق مرحلة الكتابة الاخيرة تكون ذات حضور ذي ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالا واختيارا وتتبعها وأسلوبا. ولعلنا نضرب مثالا من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين النفسانيين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم اداء الامتحان في صبيحة اليوم، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، في الصباح الباكر، ويرون أن الافضل أن تتم كل دراسة في اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوما عميقا، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ الى امتحانه، غرض الفكر نشطه وستأتي له سائر المعارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي له افكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التي درسها بها في مراجعتها.

تأتي بعد اطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الابداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الانتاج الابداعي كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «احاطة»، تلك هي صفة السرية. ان نجيب محفوظ لا يكتفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل في طائفة «الكتاب [الذين] تعودوا اشراك الآخرين في عملية الابداع الفني»، وانما هو يذهب الى ابعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سرا، حتى يرى النور، وأنا انتمي الى هذا النوع» (ص ١٤٨). وربما يظن قارئ النص ان سبب هذا هو التجربة المؤلمة التي مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبر انتاج رواية حول اجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذي سينتهي الى انتاج الثلاثية، الى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة اخطأت خطأ كبيرا، لم أكرره فيما بعد ابدا في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيرا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكارى، ونيتي في كتابتها يوما ما. احد الادباء الذين استمعوا لي ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، اي رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتي» (ص ١٠٠ - ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق ان قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات المصب. ويبدو لنا، على كل حال، ان كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لا بد أن يكون بالضرورة تدخلا فاسدا مفسدا، ليس فقط لانه تدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأوجهه وأهدافه ومغازيه ودوافعه وسواطئه ، بل وكذلك لأن العمل الفني يكون له ، منذ أن تظهر فكرته الأولى ، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة ، كأنه البويضة المخصبة في رحم الام ، فيها ما فيها من الام (مقابل الفنان في عملية الخلق الفني) ، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية) ، ولكنها تكون كيانا جديدا فريدا يفرض نفسه على حامله ، وينمو بفضلها وان يكن مستقلا عنه بل برغمه ، فيكون العمل الفني قائما على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها ، حتى تخرج كائنا مكتملا ، أي أنها علاقة ثنائية وحسب ، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الام وحسب ، وليس للأب أو لأقرباء الام أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا ، فكذلك الحال مع العمل الفني الذي تكون علاقته مع الفنان وحده ، مهما زعم آخرون من أن لهم يدا في تطويره (قارن النقاد مع الاطباء) . فاذا كان الامر كذلك ، فمن الصحيح الا جدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الانشاء ، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم ، أيا من كانوا ، عنه ، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي للانتاج الفني . ونرى ان نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنا الذي تطويره في هذه السطور ، حين يقول تبريرا للسرية ولعدم اشراك الآخرين : « اذ أنه في رأيي لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني » (ص ١٤٨) ، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص في كلامه ومتحفظ في العادة (راجع ص ٨) ، وهي انما تريد أن تقول انه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون ، تماما كما انه لا يوجد من يحس ، بالفعل وعلى التمام ، احساس الام الحامل وهي تعاني ما تعاني ، فرحاً ورجاء وعذابا وانهاكا ، من جراء حملها . ثم لماذا نذهب بعيدا : هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك ؟ وكذا الحال مع الفنان : لا يوجد من يستطيع ان يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل انتاج عمله الفني .

وما دمننا بصدد هذا الاطار العضوي ، فاننا نشير الى أن نجيب محفوظ يستخدم تشبيها حيويا قويا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في اطار المسائل التي نحن بصدها ، والتي تدور سائرهما حول « العملية الابداعية » المباشرة . يقول : « بالنسبة للاديب ، فان الحكاية تشبه الغريزة الجنسية ، مادامت فيها حيوية تحتاج الى الخروج ، هذا هو الاساس ، اذا ذهبت هذه القدرة انتهى الامر » (ص ١١٠) . وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب آخر ، فيرى أنه يمكن لصاحب الافكار أن « يقول كل ما عنده » ، وذلك في كتاب أو كتابين ، « وقد ينتهي الامر » عند ذلك ، بينما الاديب ، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عامة ، يكون في وضع مختلف : فالمسألة عنده ليست أن يقول فكرتين ثم يمضي لحال سبيله ، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول ، فإذا جددت أمور ، أو « موضوعات » ، أخرج بشأنها اعمالا فنية ، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد في عالم الفكر أو الانسان ، كلا ، الاديب عند نجيب محفوظ اما أنه قادر على الانتاج أو غير قادر ، « حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع » (ص ١١٠) ، كما يقول هو بلغة اقرب الى الدارجة ، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: ان الفنان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج، فهي اما موجودة أو غير موجودة، ونستطيع أن نضيف: واما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الروائية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها. لكن المسألة لا تحييء بتخطيط، الموضوع يجيب [يأتي به] صاحبه معه. أحيانا الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها، ثم تطفئ [في الاصل: يطفئ] فجأة في فترة معينة» (ص ١١٠). ان هذا النص يفرض القصديّة والارادية والعقلانية في تفسير اختيار الشخصيات، ويميل الى تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الاخص الى جعل الفنان في موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلي للعمل الفني («الموضوع يجيب صاحبه معه»، أي يحضره ويأتي به، بل ويفرضه في النهاية). وهكذا، فان نجيب محفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى، بل الحال أنه اما ان هذه القدرة موجودة أو غير موجودة، فاعلة عاملة او ليست كذلك، وهو شأن القدرة الجنسية، مهما كانت المثيرات الخارجية. ونلاحظ ان كلمة «تخطيط» في هذا النص تعني الارادة والتحكم القصدي العقلاني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره، بل ينفيه، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني، حتى وهو بسبيل التكون.

لا زلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة، ونقترب منه بعض الشيء، وسنصل اليه بعد تحقق شرط ضروري: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل، وهي التالية هي نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر في جوانبها. يقول نجيب محفوظ: «في لحظة معينة شعرت انني وصلت الى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص ١٠١). انه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية، الذي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص ١٠٠ - ١٠١)، حتى وصل الى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الابداعية، على الرغم من كل ذلك، الا ان عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضا على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدبر، ليس فقط في مجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الابداع الاخرى بما في ذلك كتابة الابحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الانجازات الرياضية عند السباح أو أمثاله.

ونصل الآن الى قلب الامر، الى فعل الكتابة الانتاجي (نضيف هذه الصفة الاخيرة زيادة في الايضاح، لان الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتي التدبر والاعداد، ولكننا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانتاج الانداعي). ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا

يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أيا ما وقد يمتد الى سنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدة النغم أو على الامساك بالحبل المتين ، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله ، فإنه يشير الى الثلاثية : « كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها » (ص ١٠٥) ، و « الانجاز » هنا هو المقابل لفعل الابداع التنفيذي أو لعملية الانتاج التي نحن بسبيلها ، بينما يقول عن « الحرافيش » : « فكرت فيها حوالي سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى » (نفس المرجع) . في خلال هذا الامتداد الزمني ، طال أو قصر ، ينبغي على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة ، كما رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة « شاغلي » في النص الاسبق الذي أثبتناه للتو ، كما نجد نجيب محفوظ يشير الى هذا الامر صراحة وتفصيلا ، ويمتد بالانشغال بالموضوع ، بابقائه حيا في الذهن مع دوام التفكير عليه ، الى ما بعد شهور الانتاج السنوي ، حيث يقول : « كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه في الرواية ، حتى فترة الاجازة ، أو في فترات الانقطاع بسبب شغلي في وزارة الاوقاف ، حتى في السينما ، كنت أعايش الشخصيات والاحداث » (ص ١٠٥) .

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نماذج أخرى وهو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الابداعية يجعله يصير شخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا يعود يعابا بشيء ، الا بالحقيقة الداخلية للعمل الفني الذي هو بسبيل اخراجه . يقول مخاطبا محرر السيرة : « الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا منذ اسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعابا بشيء ، وينسى كل شيء » (ص ١١٧) ، وكان جمال الغيطاني قد قال في المقدمة : « عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعابا بشيء ، ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية محافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابداعه ، ينطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذر » (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير الى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الامر ينطبق على كل عملية ابداعية (ولاحظ أن « ابداعه » في النص الثاني تتحول تواضعا الى « عندما يكتب » في النص الاول) ، فهي انتقال من العالم المشترك الى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقته وله حقيقته .

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربما لا تستخدم كلمة « خيال » في كل النص الا مرتين وحسب فيما نظن (« كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة » ، ص ١٢٧ و « الحرافيش » . . . كانت دقيقة خيال » ، ص ١٠٥) . وفي المقابل فانه يكثر من استخدام اصطلاح « الخلق » كما مر بنا ، وربما يظهر أن هذا « الخلق » يساوي الخيال في قوله : « معظم [حكايات حارتنا] خلق بحت » (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية

ابداعية مخصصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الامر إهماله أو عدم اهتمامه به ، وإنما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربما تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم العمل الفني ذاته والاصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمرين : الاول أنه يتحدث دائما «تحوّل» وإعادة صياغة للاصول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق» ، والثاني أن الاصل الواقعي بذاته ، أو «الحقيقة» ، فقد جدا وقد لا يحتوي على شيء ذي قيمة فنية .

أما الامر الاول فتعبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الاعمال المعينة . عن الثلاثية يقول : «ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية . . بالطبع الشخصية الواقعية تسمى ، لان الخلق يحيلها الى شيء آخر . الاصل في الواقع ينسى ، ولا يعرف تاريخيا الا طبقا لتسجيلك أنت . الاصل لا يهم» (ص ١٠١) . وهذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للامر الذي نحن بصدد ، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكوينات جديدة تماما وفريدة . فليس «السيد أحمد عبد الجواد» في الثلاثية هو ذلك الرجل الشامي مهيب الطلعة (ص ٥٠) ، ولا بطل «الكرنك» هو حمزة البسيوني (ص ٢٥) ، ولا موظف الجامعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ - ١٠٢) ، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ١٠٢) ، الى غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنا ولدت «اللص والكلاب» . . . طبعا بعد أن كتبت عنه ، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان ، أصبح الموجود هو سعيد مهران» (ص ١٠٨) ، ويتجه الى أن يقول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠) .

أما الامر الثاني (فقر الاصل الواقعي) ، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول : «[المرايا] بدأتها عدة بدايات . خطرت لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتما . اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا . تحولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محددين بشكل واقعي . أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين ، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لاتعرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الامر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص ١٤٠) . وينبغي ان ننتبه في هذا النص الى عبارة «تحولت في الكتابة الى رواية» ، وهي تشير الى استقلالية العملية الانتاجية والى ديناميكيته الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني ، حتى منذ لحظة فكرته الاولى ، يكون حاصلًا على بنية خاصة مستقلة قابلة للتطور والنمو في الاتجاه الخاص لها والمناسب لها وحده ، وهي تفرض نفسها على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير «الخلق» في السطر الاخير مشيرًا على السواء الى الابداع والى دور الخيال الفني في الابداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر واضعا مرة كلمة «الابداع» واخرى كلمة

«الخيال الفني» وستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدي الى ذات المفهوم في المرات الثلاث .
واذا كان الخيال ، أو «الخلق» ، يؤدي الى ابتداع شخصيات وأحداث لأصل لها في الواقع ، والى تحويل كل ما هو ذي أصل واقعي تحويرا يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكمله لوظيفة الخيال ، ألا وهي وظيفة الانتقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠) ، ولكن المتقي يعود ليخضع بدوره لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨-١٠٩ ، ١١٠ ، ١٤٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها الفنان فيه ، في أثناء العملية الإبداعية . يتحدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اعداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من الصعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به] في خلاليانخي بهذه الطريقة بالذات ؟ فهذا مالا أستطيع أن أجده تفسيراً واضحاً» (ص ١٠٥) .
واذا كان هذا تقريراً عاماً للامر ، فان نجيب محفوظ يذكر حالة تطبيقية له ، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت فيها «فهمي عبد الجواد» في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها» (ص ١١٥) . (عن فكرة «السر» ، راجع أيضا ص ١٤٣ : «الغريب انك تجد أحيانا وجهها ما يخيل اليك أنك على موعد معه . لماذا هذا الوجه بالذات ؟ لا أدري . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندي») .

واذا كان تعبير «فعل الإبداع» ينطبق في المحل الاول ، في ذهن القارئ العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، الا أن الواقع أن فعل الإبداع ذاك ، كما أكدنا على ذلك مرارا ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده . ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءا من فعل الإبداع العام ، وان كان يختلف عن فعل الانتاج الإبداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة ابداع من درجة ثانية ، لان فيه تصنعا وتدقيقا في جزئيات وتعملا وتوقفا ، وكثير ممن باشروا عملية الإبداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الأقل بطيب خاطر . ويميز نجيب محفوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماما ، وهذه سنعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ، وأخرى قد تمتد شهورا كما هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل واکتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الأخيرة هي التي نتحدث عنها الآن . يقول : «عندما كنت أستاذة الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبت» (ص ١٠٥) ، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل الذي يكون بين يديه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهو ما يسميه «بمعاشية الشخصيات والاحداث» ، فلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية» (ص ١٠٥) ، أو ربما يكون السبب حرصه على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التي وجهت أجراء العمل المنتهية بالفعل .

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الابداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التي تتناثر في «نجيب محفوظ يتذكر» والمتصلة بهذا الامر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلي .

لعل أول هذه الاحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحادا وثيقا ، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيان المستقل حتى وهو في مرحلة التشكيل فضلا عن مرحلة الاكتمال . ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته ، التي هي «أكبر وأعز عمل» (ص ٩٨) ، حين يعلن مثلا عن « حبه للثلاثية وحنينه اليها » (ص ١٠٦) ، ويعبر عن الازمة الضخمة التي مر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : «مررت بأيام يأس» (ص ٩٨) ، «أذكر الفترة التي تلت رفض السحار لنشرها بأسى . كانت صدمة فظيعة ، بل اهانة» (ص ٩٩) . وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله ، فان توحيده معه في أثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد ، وقد مربنا بالفعل قوله : « كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى اطلاقا . . » (ص ١٠٥) . ان الفنان وهو يتججد في العمل الفني قطعة من نفسه ، ومن هنا فان الاخلاص للعمل الفني هو صورة «للاخلاص للذات» . وهذا التعبير الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصا (ص ١٠٩) ، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله : « المهم أن تبحث عن النعمة التي اكتب بها من داخل ذاتي اكبر » ، تلك «النعمة التي تستخرجها من أعماقك» (ص ١٠٩) . ونستطيع ان نأخذ هذه التقارير على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره لدى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الابداع الفني ، وخاصة مرحلة التنفيذ الأخيرة . ولا شك ان الغوص الى الاعماق يتطلب نوعا من «المجاهدة» (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه «الفناء في الفن» (ص ٥) .

وقد يحدث ، في أثناء فترة الكتابة الابداعية ، كما في فترة الاعداد ، « بعض جفاف» في النفس » (ص ٥٦) ، وتفسيره عندنا يعود في المحل الاول الى التعب الدوري الذي يتطلب راحة ثم عودة الى العمل أو الى نفاذ الشحنة الفنية أو هبوط مستواها ، فتحتاج الى اعادة الشحن والتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مباشر ، الى علاج لحالة «الجفاف» هذه ، يتمثل في شيئين : ترده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة : « عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات . أغلب رواياتى كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسى في هذه المنطقة ، أثناء تدخينى النرجيلة » (ص ٥٦) ، «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير ، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر . كان خيالى يصبح نشيطا جدا أثناء

تدخين الشيعة « (ص ١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخلن النرجيلة ، أفكر وأأمل ، كنت أمشى فى الغورية أيضا » (ص ٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للنتزه منفردا ، فمنذ صباه فى العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء» إلى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا . . . كان خلاء لانهايا » (ص ٥٧ - ٥٨) ، ويجب ربط هذا الى حبه للمشى الطويل ، ولا ننظر أن اختياره للذهاب الى عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة ، على الضفة الغربية للنيل ، الى مقر الوظيفة فى وسط القاهرة ، وهى مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، لانظر أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعله يدخل فى إطار تنشيط الخيال الفنى « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٦ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٥٤) .

ولا يستخدم نجيب محفوظ اصطلاح « الالهام » كثيرا ، بل لا ترد الكلمة فى النص الذى بين ايدينا كله الا مرة واحدة ، ففي شباب الفنان تكون « الالهامات سريعة » (ص ١١٠) ، والواضح أن الاشارة هنا الى مضمون الالهام ، وليس الى الالهام كمصدر ، ويحدد السياق مكان هذه الالهامات بأنه « الوجدان » ، ولا يعود نجيب محفوظ الى استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة اخرى . ومع ذلك فان مفهوم « الالهام » له مكانه فى تصورات نجيب محفوظ عن عملية الابداع الفنى ، ولكنه ليس ذلك الالهام السحرى ، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن « خلايا مخي » ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الافكار والصور الذى يمكن الاشارة اليه باليد أحيانا ، وان احتفظت حالة الالهام بقدر من الغموض والسرية ، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ فى هذا الاطار كلمات « يلهم » و « يوحى » و « يشع » ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الالهام بدون استخدام أي اصطلاح خاص ، وهو الحال فى قوله : « كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب ، ليس من الضرورى وأنا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الاديب يدع أفضل ما عنده وهو يحب . . . إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد » (ص ١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى ، راجع نص « صفاء الكاتب » من « المرايا » ، ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عملها كمصدر للالهام العام) . ومن مصادر الالهام الاخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من ارجاعات زمنية) ، وهى قد تكون الريف عند بعض الادباء ، « الذى هو حجر الزاوية فى أعمالهم ومنبع أعمالهم » ، وهى حى الجمالية فى حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان الملهم : « يخيّل لى انه لا بد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس » ، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : « أو شيء معين » ، ويصل بالتعميم الى قمته : « نعم لابد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم » (ص ٥٦) ، لكل ما سبق ، ونلاحظ ان « نقطة الانطلاق » و « منبع أعمالهم » ، تشير الى مصادر الالهام ، ونلاحظ ديمومة مصدر الالهام فى

استخدام كلمة « يشع » ، وقارن وصف تأثير حب « صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب « حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها » ، (ص ١٤٧) . أخيراً فإن مصادر الالهام تتعدد ، ولا تنتهى (راجع مثلاً وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيونى ، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك » ، ص ٢٥ ، وانظر ص ١٢٧) . ومع ذلك ، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى ، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة ، الى غير ذلك .

ونتحدث أخيراً عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الابداعى . الحال الاول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هو توجه الذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا وذاك (راجع ص ٩٩ ، ١٣٤ - ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥١) . الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ، وقد مر بنا الحديث عن ذلك . ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعمار ممتدة (في ذهنتنا على الاخص نماذج جوته الالماني وفكتور هوجو الفرنسى وبيكاسو الاسبانى ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمية مخصصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فأننا نرى أن في بعض التفاصيل التى يحويها كتاب « نجيب محفوظ يتذكر » « صلة بمسألة الطاقة هذه ، رغم انها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات او الاتيان بالطريف . من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على « التنكيت » ، والى دخوله في مباريات « القوافى » المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهى وغيرها في مصر ، وهى ذات صبغة فاحشة أحياناً وعد وانية كثيراً .

ينقل كاتب السيرة عن أحد اصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله : « كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة ، ويأوبل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتحليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع . وكان صوته جهوريا ، وخارقا في سرعة استداع الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعا » (ص ٤٠ ، وانظر ايضا ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الابداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالابداع الفنى على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد الى الحديث عن عملية الانتاج الفنى ، ولكنه يستخدم تلقائيا اصطلاحات تدخل في مصطلح الابداع الفنى :

توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضا ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : « كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر في حياتى حتى الآن . . . لاعبا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى . كان أشبه بالصاروخ المنطلق » (ص ٥٨ ، ونفس المعنى في ص ٣٦) . ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التى توفر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامد ، ويحضر الى ذهن القارئ في هذا المقام قول نجيب محفوظ

نفسه في سياق مختلف : « كتبت الثلاثية وأنا في عنفوانى ، صبور ، جلود . عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعاً : ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجى .

أ- الفنان وعمله

بعد أن ينتهى الفنان من انتاج عمله واكمله نهائياً ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمناً ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من « اعادة القراءة » بعد اكتمال العمل . النوع الاول هو امتداد لجهد « المراجعة » ، ولكنها ليست مراجعة جزئية في اثناء انتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هى قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، مما يجعلنا نسمى هذه القراءة بالقرءة الاولى للعمل مكتملاً ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بل يترك فترة من الزمن تمر . يقول : « اننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته ، بعد التبييض انتظر فترة ، ثم أعيد قراءته » (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبير « أعيد كتابته » لا يشير الى الكتابة الابداعية ، بل الى فعل نقل المخطوط الاصيل الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير الى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الاولى عنده) ، وهو ما يسميه « التبييض » وهو اصطلاح شائع في مصر، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها ، على ما نظن ، هو ان يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذي فرغ لتوه من انجائه ليستطيع ان يعود اليه بنظرة موضوعية ، من الخارج ، وبأعصاب باردة ، بل وبنظر الملاحظ الخارجى اكثر منه نظر الفنان المنتج . هنا ، على ما يبدو ، يتحول الفنان الى اول ناقد للعمل ، ونظرة اليه تقرب من نظرة الام الوالدة ، التي تنظر الى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة ، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها ، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءاً جزءاً . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملاً وأنه موقف أقرب الى موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم ، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعماله : « المرة الوحيدة التي اضطرت فيها الى الغاء عمل كتبت حدثت بعد انتهائي من رواية « ما وراء العشق » ٠٠٠ بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضى نهائى ٠٠٠ واحتجزت « ما وراء العشق » الى السنة القادمة ، كي أعيد فيها النظر » (ص ١٠٦) .

والحاصل ان الموقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا ، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير : « في جميع الحالات أشعر بالفرق

بين التصور المبدئي وبين ما انتجته فعلا، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لا يؤدي الى الغاء ماكتبته» (ص ١٠٥-١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون الى الاحادة بل الى الكمال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذاك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية» فهو الذي يتم بعد خروج العمل الى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلا عن الثلاثية: «كيف انظر الى الثلاثية الآن؟ الحقيقة انني لم اعد النظر فيها، لم أقرأها مرة أخرى» (ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة أخرى» (ص ١٤٠). هل يعني هذا ان الفنان لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطعة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ ان الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لايهم» و «يهجر» ماسبا في هذا المقام. ذلك ان الاساس عند نجيب محفوظ هو ان العمل الفني يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاجه: «الآن اصبحت اعمالي الادبية مستقلة عني... ما هو احساسني بالروايات الاولى؟ لا ادري. الطبقات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصدورها الا آخر العام» (ص ١٤٠). وقد حاولنا في اقسام سابقة من هذه الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل الى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه حزن مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لانه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير، على مانفهم، الى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، في المقابل، يعود الى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض اعماله، فبعد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافيش» هي أحب اعمالي الى نفسي» (ص ١٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الاولى» كما رأينا ايضا، يردف قائلا: «لكن اذا فكرت في اعمالي الآن فسيففز الى ذهني، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «اولاد حارتنا» و «حكايات حارتنا»» (ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» في كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت اضافة «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الاساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما في ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يديه. ويشير نجيب محفوظ الى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الاولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على اعماله، بينما لم تمر أشباحها، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان «حميدة» تعني مصر.

كنت في دهشة . احيانا النقد يفتح ابعادا كبيرة « (ص ١٤٠) . ومن الواضح ان نجيب محفوظ وان كان في موقف تعجب من هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، ولها كيان موضوعي ، ولكل أن يرى فيها اشياء ربما لم يفكر فيها خالقها على نحو مباشر ، وربما نذكر هنا قول احد الفنانين في الحضارة الغربية ، هو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الاسباني ، حيث ذهب الى أن لوحاته يعاد خلقها ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتوي على اشارة الى استقلال العمل الفني ، تقوم في تقرير هام لا يخرج الا من فان عظيم تأمل طويلا ، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها ، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام ، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص ، ويستحق ان نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تسأل : « احيانا اجد تناقضا بين بعض ما تقوله في احاديثك وبين ما اقرأه في انتاجك الفني » ، هنا يقول نجيب محفوظ في حسم : « صدق اذن العمل الفني » (ص ٩) . اننا هنا لسنا بازاء استقلال العمل الفني وحسب ، وانه لديه ما يقوله ويستمر في قوله ما قرأه قاريء ، بل وبعلو مكانة اصداراته على اصدارات الفنان وهو في غير موقع الانتاج الفني .

ب - الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوى فعل الانتاج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الادراك الفني او التذوق ، عالم قائم بذاته ، وحتى اذا كان هذا عالما تابعا او عالما ثانيا ، فانه يبقى عالما غير العالم ، ويصح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للعالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات . والحق ان علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة ، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معا ، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود اليه من بعد ذلك ، من باب خلفي .

ونلاحظ في حالة نجيب محفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الذي بين ايدينا لا يشير عمليا الى العالم الطبيعي ، أو الطبيعة الخارجية ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي الذي يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات ، ومنها تنظيم المكان باشكاله ودرجاته ، من جهة أخرى . والحق ان فقر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة ، في العادة ، للروح المصرية في تاريخها السابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعا من الطبيعة المحيطة غير المرحبة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب محفوظ ، كما يظهر في ثنايا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العناية ، وبتخطيط ، ان يبعد نفسه عن كل ما استطاع ان يتبعد عنه من تنظيمات اجتماعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيمات التي اضطر الى الارتباط بها ، ومن اهمها تنظيم الاسرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيمات الاخرى ، فكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مثلا ، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة ، الا انه لا يعلن انضمامه الى اي تنظيم سياسي ، بل انه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشوات» الا بعد افول عصرهم تماما ، كما لم ير شخصية مثل جمال عبد الناصر الا ثلاث مرات ، وللحظات ، وربما لم يتبادل معه اكثر من بضع كلمات). ومن جهة البشر ، فان القاريء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم علاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، او بعلاقة الصداقة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحوال فان نجيب محفوظ كان في علاقته بالبشر يجتهد في ان ينأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد) ، وان يتعد عن مصادر التشويش . اخيرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثل من ذكريات زمنية وبشرية .

بعد هاتين المقدمتين ، واحدة نظرية واخرى عامة ، ننظر في تفاصيل «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقوي التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب ، او قول جمال الغيطاني : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبا شي» (ص ٨) . ونرى ان المغزى هنا عام ، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بد ان يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام بالحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وانما هو «يدير ظهره» له ، أي «يتجه» وجهة تخصه هو . يقول : «كنت اعتقد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلي به نفسي» (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يتعد وحسب عن تلك السياسية («كنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم» (ص ١٢٠) ، والكلام على الاغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) ، بل وكذلك عن السلطات الادبية والفكرية ، فلم ير طه حسين الا مرة ومؤخرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقا (ص ٧٥) ، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له في عقد الثلاثينات ، وكان يرسل كتاباته بالبريد : «لم تربطني اي علاقة باصحاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد . الوحيد الذي استدعاني سلامة موسى» (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه ، ص ٨١ ، ولكننا نرجح ان تكون الصلة هي الاستاذية بالجامعة ، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرازق اهم الاساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم ، نحن نحتاج احيانا الى الابتعاد عن الشيء لنقترب منه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان أداة استقبال ، وادراك بالتالي ، لجوهر العالم ، نجد عددا من الاشارات الهامة في النص موضع القراءة . وهذه الاشارات تؤكد أولا على توفر «حساسية» فائقة لدى الفنان ، هذه

الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل الى جوهره وإلى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظ اهتمامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيق ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به : «تبدو حوارى نجيب محفوظ . . . شفافة تلخص كل الحياة ، وتعكس ملامح الانسان في اطواره المختلفة . انها ، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودياننا ، صاغها اديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة ، وحب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢) . الى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريفا عن الفنان كأداة استقبال متميزة ، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة : «الفنان الاصيل كالحيوان ، كالعصافير والفيلة والنسور ، التي عندما تحس بخطر محقق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملأ أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الاحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك ، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وانما يحس الرؤيا ، رؤيا الواقع» (ص ٨) . في هذا النص الجميل الذي يمتليء بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس" ، "الاحساس" ، "الجهزة" ، "الرؤيا") ، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفه الارسال ، فالفنان يدرك الواقع في جوهره ، ثم يعيد ارسال رسائل من لدنه ، تحور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان . ورغم أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد ، هو الحديث عن فترة الستينات التي تميزت "بمصادرة الحريات" في مصر ، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال ، مثل "ثرثرة فوق النيل" ، "ميرامار" ، "اللص والكلاب" ، فيها «حذر من السليبيات الكامنة في المجتمع والتي أدت فيما بعد الى هزيمة يونيو» ، على الرغم من كل هذا ، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصوير الفنان كأداة انسانية ممتازة للاستقبال والارسال معا في صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع .

وهناك اشارات اخرى الى الفنان كجهاز ارسال ، أو فليقل من يريد : "صاحب رسالة" . فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير : "صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص ٩) ، وهو يرى ، في نفس السياق السياسى عن فترة الستينات الذى اشرنا اليه فى آخر الفقرة السابقة ، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص ٩) . كذلك فان نجيب محفوظ ، الذى عاش في بيئة القاهرة القديمة في اعماقها ، يعود ليخرج صورة هذه البيئة ، بمثابة في قطاع "الحارة" ، "مُقَطَّرَة" : "هنا تصبح الحارة مزيجا من الواقع والحلم ، واقع مقطر" (ص ٢٢) . كذلك السياسة ، فهي توجد في سائر اعماله على مايقول هو (ص ١١٧) ، و نضيف أنك تجد في خلفية اعمال المرحلة الواقعية ، بل حتى في "اولاد حارتنا" على مايقول هو ، ما يشير الى الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص ١١٧ ، وراجع ص ١١٥ ، وأيضا ص ٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التاريخية في اطار الصراع ضد الانجليز والأتراك ، و"انعكاسا للظروف التي كانت تمر بها مصر وقتئذ") . ولكن

"الرسالة" التي يرسلها الفنان غير تلك التي يرسلها المفكر، حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير، على ما رأينا من قبل (راجع ص ١١٠). أخيرا، فان نجيب محفوظ على ما يبدو يهدف الى ارسال "رسالة" رئيسية، هي "الاصالة": "حنيني الى الحارة جزء من حنيني الى الاصالة" (ص ١٠٨)، ورفضه للاشكال الادبية الغريبة الذائعة في وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: "أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بي الذي ارتاح اليه؟" (ص ١٠٩). وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تدور في تيار "اللامعقول"، فان "اللامعقول بين ايدي كتابنا اصبح لامعقول مختلفا [عما عند الغربيين]، لامعقولنا يؤدي الى المعقول" (ص ١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص ٩٣ - ٩٤).

هذه بعض الرسائل التي أراد نجيب محفوظ، أو قصد الى ارسالها، أو قل هي جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته الى قرائه. لا يكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخليل اليها أنها تلك التي دفعته الى دراسة الفلسفة: أن يعرف "سر الوجود ومصير الانسان" (ص ٦٢)، وقد بقيت معه تلك "الفكرة"، حتى حينما تحول الى الادب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس، صحيحا أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى في العالم الخارجي شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسابا أو بعض حساب، ويريد دوما ان يتنصر عليها، حتى بتجاهلها ان استطاع، ولكنه يحتاج في المقابل، على الدوام، أن يستمع اليها تنصره وتنصره: تلك هي شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقد، على ما يظهر في النص الذي بين ايدينا، في كلمات أربع: الم فعجب فتعجب ثم لاهتمام. اما الالم، فسيبه هو صمت النقد عنه طيلة عشرين عاما، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجا له. يقول: "أول من كتب عني سيد قطب وأنور المعداوي. كان هذا اول مايكتب عني في عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩"، وعمره اذن سبعة عشر عاما، حيث ولد عام ١٩١٢م. "كان انفعالي بأول مقالة كتبت عني كبيرا، جاءت بعد صمت طويل. أذكر انها كانت لسيد قطب. طبعا الصمت مؤلم" (ص ١٣٩)، وهذا الصمت انها هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التي تساور الفنان بشأن النقد: إنه يحتاج الى أن يهتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ما هو الا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتمادا على النص الذي نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على اطلاق القول ان النقد اهمل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية "رادوبيس"، وكلّمه احمد امين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك في وقت قريب من وقت نشرها على ما يبدو؟ (ص ٨١). ألم يحصل على جائزة من مجمع اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعا مجموعة من الاصدقاء عام ١٩٤٢؟ (ص ٢٩). ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور "زقاق المدق"، وكان ذلك اما سنة ١٩٤٧م. او

١٩٤٨ م ؟ (ص ١٣٠). ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجالات الأدبية والصحف. وإذا كان الصمت مؤلماً، فإن اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمّد للنقاد الأول، سيد قطب، هذه المبادأة، فيذكره مرتين في النص (ص ١٣٩، ٢٨)، ويسميه "صديقي القديم" (ص ٢٨)، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤ م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد أصبح من زعماء جماعة الإخوان المسلمين، وسيعاد إلى السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويععدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لنقاد الأول "وصديقه" من بعد، لأن مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الاوقات العصية لواحد من خصوم النظام، بل أعدائه، كان مدعاة لجلب الاخطار، فكيف بزيارته في منزله ! انه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود الى تعبير "الصمت مؤلم". نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لانه قادر على "ادارة ظهره للعالم"، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معا، في مواجهة الصمت المؤلم، في هيئة "حب العمل": "طبعاً الصمت مؤلم، لكن اذا حصرت نفسك في حب العمل، فان في ذلك عزاء كبيراً" (ص ١٣٩ - ١٤٠).

بعد الالم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وتمثل ذلك في تفسيرات عجيبة: "يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يربك في البداية. على سبيل المثال كتبت "زقاق المدق" ببراءة تامة. جاء احد القاد وكتب ان "حميدة" تعني مصر. كنت في دهشة. أحياناً يفتح النقد أبواباً كبيرة" (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض "لهجوم منتظم" في جريدة "الجمهورية" المتحدثة باسم صباط حركة سنة ١٩٥٢، هذا الهجوم "الحقيقة لأدري سببه"، ثم تنقلب الاوضاع: "بعد ذلك تغيرت الآراء، واصبحت ادبياً اشتراكياً، الاديب البورجوازي أصبح اشتراكياً"، ثم انقلاب آخر: "وبعد رواية "الكربك" أصبح ادبي رجعيًا"، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ الى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلاً بين "اهتمامه" بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: "كل اهتمامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكناً أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرني؟" (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لأنها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: "نجيب محفوظ: الرؤية والاداء" (ص ١٠٤ - ١٠٥).

وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه ، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المضمون السياسي سهل ") ، واما باتخاذ النقد مطية لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا يستطيع اصحابها التصريح بها مباشرة (" جاءت فترة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي ، فالشيء الذي كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد ") . فما رأيه في النقد ؟ " أنا لي رأي في النقد : كما يكون الاديب حرا ، فان الناقد هو الآخر حر . الناقد يكتب طبقا لوجهة نظره ، والكتاب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الآراء . لكن هناك أساسا هو النقد الفني . مثلا : كأن أقول لك هذه الساعة من الذهب ، تقول لي : ان لبسها حرام ، قد يصبح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عيارها كم ؟ . . . النقد الفني صعب ، يحتاج الى دراسة وذوق وجهد " (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة) . ولا نستطيع في اطار دراستنا هذه ، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يقفها نجيب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز ، ولكننا نشير الى اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا : " في رأيي ، لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني " (ص ١٤٨) .

خلاصة

لن نقوم في هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يدي القارئ ، ، وانما نفضل أن نستخرج اهم ما ابرزته من ملاحظات ، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الانتاج أو حالاته أو خصائص العمل الفني .

لقد لا حظنا أن المبدع ، الذي تتبعنا حديثه عن نفسه ، قد ربط نفسه دوما بجماعته ، بل وحاولنا اثبات أن الدافع الوطني الذي أشرب عليه منذ طفولته بقى معه دائما كاطار معنوي ومحرك هدي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والحزب والاحداث ، وفي اهتمامه بتاريخ مصر ، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الانتاج مع أزمان الاحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ م .) . وقد رأينا أن تعلق الفنان بالمكان المعين (حي الجمالية) الذي اختصه باهتمامه ، انها يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا ، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتها كانت علاقته معها على أوفق ما تكون . وقد اهتمنا بسمات المبدع الشخصية على ما بدت من خلال النص موضع الدراسة ، واذا أردنا اثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتمام بفعل الابداع ، لقلنا انها اولا توق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمني ، ولكنه واضح الحضور ، يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا الحث عليه ، وهو بسبيل كتابتها على الفور ، صورة صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تمتلىء بهم ، وإلى اليوم ، أطراف من حي الجُمالية ، وخاصة صورة " الصناتعي " (" الصبايعي " بالعامية) ، وهو مهمك بمعالجة اناته مشعول به وحده ، وكأن مطرقة ويده وفكره شيء واحد في علاقتهم جميعا بالمادة التي بين يديه ، ولا شك في أن نجيب محفوظ قد لاحظ امتال هذا المشهد آلاف المرات في طمولته (وان لم يأت على ذكر شيء حوله في النص موضع الدراسة) . وهناك ، ثانيا ، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد في اتساء فعل الانتاج ، وبدفع كل مصادر التشويش الممكنة او المعوقات بعامه ، ويساير هذه السمة سمة تالته هي الزام الذات ببذل كل الجهد ، وقد اشرنا الى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التي تميز بها نجيب محفوظ ، واجتهد في صيانتها وفي توجيهها افضل توجيه في وفي استغلالها في جهد مرتفع الدرجة متمر على نحو منظم ، وهو ما يظهر في تصريحاته المتكررة : " نعم ، انا منظم " . سمة رابعة بارزة تقوم في كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف في مجالات متعددة ومختلفة ، ولما أن تصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام حط الانتاج عند الفنان موضع الدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا نجيب محفوظ في حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم ، حتى وان بدا صامتا او غائما النظرة ، وكأنه في انتظار متحفز " للشرارة " (راجع خاصة ما اشار اليه حول ميلاد روايتي " اللص والكلاب " " والكرنك ") .

اما من حيث السمات المتصلة بالطبع الشخصي ، أو قل " الخلق " الفني بضم الخاء واللام ، فلعل أونها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقا ولكنها تُذكر لكل ذي عينين : وهي احترام عظيم واثق للذات ، ولكنها تتعين أحيانا في اشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الروائي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازي تماما مع هذا الاحترام للذات ، والاعتزاز بها من تم . ، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيمة الواثقة ، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع . سمة سحسية تالته هي اهتمام الفنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي ، فهو يبين لنا صانعا لنفسه بنفسه ، لم يدفعه أحد ، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نحو ، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه . وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الادبي ، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة إلى شهرة سريعة ، فضلا عن أن يكون أداة للبرق ، بل العكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني بالنجاح الخارجي ، وقد اشرنا الى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان افضل مناخ للانتاج الفني المركز المستقل الناضج على شروطه ، أي على شروط العمل الفني ذاته . وربما كانت خلاصة الخلاصة ان نجيب محفوظ في سماته سائرها انما هو تجسيد رفيع لسمات المصري في أحسن عصوره : محبة للعمل وحبا للبناء وتوقا الى الاتقان والاجادة .

وفيما يخص أساليب الانتاج ، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية ، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتببط بشخصه ، وهي

نظرية تخص هدفه الابداع ومغزاه، ولطرية الاثام والاسراق، القائلة بأن المصاد لا ينتج ما ينتج الا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهى نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني ذاته وظروفه. وهو يعارض الاولى بالميل الى اعتبار الانتاج الفني عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر شتى، وربما اتجه نظره الى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكون، يكون حاصلًا على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتحائها دون آخر واختيارًا دون اختيار، ويكون مستيرًا بمنطق العمل الفني ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الانتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والاعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوجيه، " شئ ما يشع ويلهم ". ومن باولة القول ان كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة هذه المواقف بين رفض وميل، وانما هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص. من ناحية أخرى، فان تطور انتاج نجيب محفوظ يشهد أيضا بمرونته في متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغزى التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع المصري، ومجتمع المدينة على التحديد، منذ سنة ١٩١٩ الى وقت تحرير النص.

ويستير النص موضوع الدراسة الى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا اليه من منظور زمني عريض، والتي يمكن ان سميها بظواهر " حالات الانتاج ". منها حب الفنان لعمله الى حد اعتباره أهم ما في حياته، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هو، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط رمنا وظروفا. ونشير في هذا الاطار الى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الانتاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المتوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرتني حول الذات الفنية (ان أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رحل يمشي في الاسواق)، وهو ما يشير الى ممارسة ارادة قوية بالعة الحسم، كما بدا لنا ان نجيب محفوظ انتبه الى استغلال انطلاقة الابداع الى نهايتها وعدم " كسر موجتها " (ان امكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص، سيما لم يصل هذا المنتج بعد الى غاية اكتماله، حيث لاحظنا انه لم يكن يقرأ ما يكتب الا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة (" انني أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته، بعد التبييض، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته "، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطرف ظواهر حالات الانتاج هذه فترات التوقف عن الانتاج لمدة طويلة نسييا، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص)، وقد حاولنا الاحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ الى هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا.

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينًا وبمعنى ناتج الفعل حينًا آخر)، فإن قارئ النص يخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعي أن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه

ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل في ماض من نوع ما، وأن له بالضرورة جذورا قد لا تكون مرتبة كلها، ومن هنا، فإن الذكريات، أي ما يبقى في الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، إنما هي في نفس الوقت حصيلة معرفية وإدراكية ومعمل اختبار ومحزون استراتيجي (إن أمكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام)، وهي تتشكل في النهاية الجذور الحية للأعمال الفنية الممكنة. ولكن الإنتاج الفني ليس اجتارا لصور موحودة، إنما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفني، وكذلك مطلق العمل الفني ذاته. وقد أشربنا إلى ندرة إشارات نجيب محفوظ إلى مفهوم "الخيال" (قارن: "الحرافيس... فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لاحتاج إلى جهد كبير مثل الذي احتاجته الثلاثية"، ص ١٠٥) ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بإزاء العمل الفني، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعيا، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفني عن كاتبه إلى حد اعتباره أهم في دلالاته، أو أنه على الأقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: "أسأل نجيب محفوظ: أحيانا أحد تناقضا بين بعض ما نقوله في أحاديثك وبين ما أقرؤه في انتاحك الفني أجابي باختصار: صدق أدن العمل الفني" (ص ٩).

[مناقشات]

إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عبدالله أبوهيف

تواجه باحث المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشير إلى أهمها .
 ١- ندرة الأبحاث والدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة ،
 فاذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»^(١)، ودراسة كوثر البحيري «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة»^(٢) فإن عددا لا يستهان به من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم ، ونشأة القصة العربية الحديثة وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الخصوص هو منتشر على أقلام النقاد والباحثين ، على اعتقادنا ان مثل هذه الأبحاث والدراسات حول المؤثرات الأجنبية في مسار أدب معين تحتاج إلى مراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها المختصين بالأدب المقارن والآداب الكلاسيكية واللغوية وغير ذلك .

٢- معاناة فن القصة كجنس أدبي تنفر عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قديما وحديثا ، وما استتبع ذلك من فهم سائد في الثقيف المدرسي والتعليمي العالي حول الحصيلة غير المجدية من التراث القصصي العربي القديم ، كما تضمنها الأدب الشعبي كألف ليلة وليلة ، أو الفنون اللغوية المغالية في محسناتها البديعية وتزويقها اللفظي كالمقامات . والنتيجة عندهم ، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصي ، فإن المجدى هو الأخذ عن الغرب . أما كيف كان الأخذ عن الغرب ؟ فلا نجد بحوثا ودراسات تبل الریق . لقد انصرف عدد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها الموعول في القدم وبينوا ذلك الغنى للقصص المقتصر الباقى من العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر^(٣) .

٣- من الملحوظ ، ان ثمة استسلاما لهذا الفهم المدرسى السائد حول القصة العربية الحديثة وراهنها في أن المؤثرات الأجنبية هي الأقوى في نشوئها وتطورها واتجاهاتها . ولعل حلیم بركات ، وهو الروائي ورجل الاجتماع ، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر» ، إذ قال باختصار شديد :

«ولم تثقل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والرسم وغيرها من الفنون بالتراث القديم كما أثقل الشعر ، فلم تصنف بالحدة ذاتها بين قديم وحديث . . ويعود ذلك لأن هذه الفنون لم تكن تعتبر جزءا أساسيا من التراث الثقافي النخبوى رغم انها كانت موجودة ومنتشرة ، فجاءت البدايات الأولى في عصر النهضة تقليدا ، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنون الغربية . رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والمهمذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطوح)، اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فناً جديداً، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليداً فجاً^(١). ويتساءل المرء، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأي مجانباً للحقيقة التاريخية، أن عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر. وقد ساعد على تكريس هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام، ولاشك أن مجرد التفكير الأدبي بهذه المسألة يعني خرقاً لهذا الفكر ومجابهة، وكان أشار الناقد محسن جاسم الموسوي إلى حدّ هذه المجابهة، عندما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة «كانوا يمتلكون وعياً أحسن بالواقع»، «فعندما يتبدى الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطاً بعيداً لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرص رؤيتنا عليه»^(٢). وقد نتج عن إشكالية مجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الأجنبية أمران هما:

أ- قلة الونائق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشغل الإبداعي وتثقيف القاص، فكانت تجربة القاص العربي الحديث كتيمة غالباً، عصية على التنهيج والتفكير والتنظير (السياق المعرفي والإبداعي المنتظم والملموس في بيانات وشهادات وكتابات أخرى). وثمة كتب قليلة جداً حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلما فعل عبد الحميد حودة السحار وحنّا مينه^(٣) وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لرصد تجاربهم القصصية وتحليلها واكتشاف علاماتها الدالة. أما تصريحات القصاصين حول تجاربهم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كما حدث مع نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وعبد السلام العجيلي وعبد الرحمن الربيعي الذين جمعت، أو جمعوا بأنفسهم، أحاديثهم في كتب^(٤) ومن جانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقاداً كما هو الحال مع يحيى حقي ويوسف الشاروني وسهيل إدريس وعبد الرحمن الربيعي ونبيل سليمان^(٥) وهؤلاء القصاصون النقاد عنوا بتتاج غيرهم قبل أن يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب- استشار الشعر بفن النقد نظرياً وتطبيقياً، بحكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية العربية، فعابت العناية عن نقد القصة ونبش موروثاتها وتحديد طوابع نموها وظواهرها. وما تزال حتى اليوم الغلبة في النقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية ثقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن المؤثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة وتعرّف بإيجاز إلى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

- ١- د. حسام الخطيب (في سورية).
- ٢- د. محمد يوسف نجم (في لبنان).
- ٣- د. نعيم اليافي (في بلاد الشام).
- ٤- عبدالعزيز عبد المجيد، عبد المحسن طه بدر (في مصر).

٥- د. كوثر عبدالسلام البحيري (في مصر)^{٩١}.

وإراء فقر الوثائق الدالة على وعي القاصر لثقافته وتجربته وذاته فإننا سنتعرف إلى المؤثرات من خلال هذه الأبحاث القليلة ريثما يسعف الوقت بفريق من الباحثين يتقصى مثل هذه الوثائق في الصحف والدوريات وبطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الخطيب الأكثر نموذجية في تقصي سبل المؤثرات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الخطيب في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا البحث، «وذلك لعدم وجود دراسات رصينة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث بوجه عام. ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى الدوريات ولو أنها ترجع إلى فترة حديثة جداً، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدروسة لأن عادة اثنات تاريخ الطبع على الكتاب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة العثور على الكتب التي ألفت خلال مراحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دقيقة»^(٩٢) على أن المصدر الأهم لدراسة المؤثرات الأجنبية هو بيانات القصاصين عن تجاربهم القصصية نفسها، والمناخ الثقافي والنقدي الذي تتج في طلال القصة، فقد يعترف قاص بتأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية، ثم لا يظهر هذا التأثير في إنتاجه، والعكس صحيح.

إن المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عدم الركون إلى التعميم، وإيتار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهورها في القصة نفسها.

وإذا نظرنا إلى رافد الترجمة فسنجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك إلى أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فمالت الترجمة في المرحلة الأولى إلى السهولة والابتدال، على عكس الكتاب المحافظين الذين تزودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، موائمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لافت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ إلى عام ١٩١٦، وهي ترجمات في غالبيتها لكُتّاب لا قيمة فكرية أو فنية لهم في سياق الأدب الفرنسي نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجمون الذين حرصوا على الترجمة، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم. رائد القصة الحديثة في لبنان، عن صديقه طانيوس عبده، شيخ المترجمين في هذه الفترة يكشف عن المستوى المستهتر والمتري لترجمة القصة، والذي لا يفيد بعد ذلك:

«ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى - وهيهات... وهو شر ماتبلى به مستنزلات الإلهام. فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضمن بالمبنى أن يهون وقد نضده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أُميال رحاب. وعذره أن مانقله عن الفرنسية ليس من الروائع ولم يترجم في معظم مانقل غير القصص العام

المتواني في رغبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء . . على ان العذر الصادق لا يجاوز
 ضؤولة المام طانيوس باللغة الفرنسية . فيقرأ ويستدل مما يث في عينيه من بيان على مرمى
 المتسئىء ، ولا يلبث ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراءى له منه ، فيكتب الصفحات تلو
 الصفحات دون ان ينعم النظر فيما خطت يمينه فلا يمحو كلمة وليس يستطيع المحو ،
 ولا يعتمد البلاغة وجودة العبارة ، وهو مهمل على برم وربما على نفاذ ، بل يكتب بلغة واهية لأنها
 واضحة . فلا تعلق لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو . وحجته ان القصة يجب تذليل
 معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ الى صفايا البيان . وهذه البراءة من الأصل
 ان تكون تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز الى الملل ، فليست مما يرضى عنه الاخلاص للفن
 في الشطر الأوفر من النقل ، والا أصيب المتن بالتحريف الناحر ولقي الكاتب والكتاب بمن
 يترجمها غضاصة يتروعا عنها . فلا يلم ببداثتها من يقرأها في اللغة العربية ولا تستبقى هذه
 اللغة الأثر المتقول وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف^(١١) .

وهذا ما جعل ناقد آخر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هذا النوع برواية التسلية والترفيه ،
 وهو الغالب عموما على القصص المترجم في المرحلة الاولى . ويعزو هذا الناقذ الاسباب الى
 ضعف ثقافة المترجمين واهماهم ، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمغامرة على الانتاج المترجم ،
 وضعف القيمة الفنية للمترجمات ، والتشويه الكامل للقصص المترجم ، وضعف لغة الترجمة ،
 والخصوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء ، والخوف من الاصطدام بالبيئة . . الخ^(١٢) .

أما الترجمة المؤثرة ، فيشير تتبعها الى عناية القاص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة
 الاولى ، فقد كان القاص العربي الحديث واعيا لوجود القصة الغربية وتطورها ، وواعيا لاشكال
 تراثه القصصي ، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره ، تحقيقا لغايتين
 هما ، كما أشرنا ، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة ، وموقف القاص النقدي
 من القصة الغربية نفسها ، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور
 مجتمعه ، من جهة اخرى .

لقد حاولت كوثر البحيري أن تتقصى أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فوجدت
 مايلي :

- ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية . أما من ناحية الجوهر فان التأثير
 الأكبر كان «لألف ليلة وليلة» ، فخر القصص ، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة
 ومع ذلك ، فان القصة المصرية في تطوروا من الناحية الفنية ليست مقامة ولا قصة من قصص
 «الف ليلة وليلة» ، ولكنها قصة معاصرة مستقاة رأسا من الأدب الفرنسي^(١٣) .

الا أن هذا الرأي لا يصمد أمام تقصي حجم المؤثرات الأجنبية ، ولا سيما الفرنسية في
 دراستها ، ففي المرحلة الأولى ، تساءلت البحيري :

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصيين ونقاد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر
 احياء شكل المقامة ؟ ومن بين النقاد نذكر ناصيف اليازجي (اللبناني) الذي كتب «مجمع

البحرين» وعبدالله فكرى (المصرى) الذي كتب «الآثار الفكرية» وهي مقامات اجتماعية هادفة، ومن بين الروائيين، نذكر على مبارك في رواية «علم الدين» ومحمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليلي سطيح».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية^(١٤). انهم اذا تبنا فكرة كتابة قصص بالمعنى الحديث للكلمة فسوف يحاولون، بدافع من عقليتهم المحافظة أو لتأثرهم بالقديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديما تقليديا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومشاهم على مبارك ومحمد المويلحي وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالأدب الفرنسي، سواء من قريب أو بعيد. وتقول بصريح العبارة، وهو تأكيد على استمرار التقاليد الأدبية العربية: «وقد اقتبسوا من هذا الأدب - تقصد الفرنسي - فكرة القصة في قالها الحديث الا أن طابعهم المحافظ وحرصهم على التعلق بالتراث العربي حال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد»^(١٥).

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية، أكدت ماسبق قوله، ان هذه المجموعة من كتاب القصة كانت تعمل بدافع من حاجة اجتماعية للتثقيف والتسلية، وقد فضلت أن تكسو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، واما بدافع من عزة الحفاظ على القديم.

أما رأيها بأن هذا الغلاف القديم خداع، وأن جوهر هذه القصص يدين بالكثير للادب الفرنسي^(١٦) فلا يصمد للبحث، لأن طول القصة أو قصرها ليس خصيصة للقصة الفرنسية وحدها، فثمة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها، ومنها التراث العربي كما رأينا، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الاخلاقية.

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الادبية في تطور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الاجنبية أن مترجمي القصة انفسهم مثل رفاة الطهطاوي (مغامرات تليهاك)، ونجيب الحداد (الفرسان الثلاثة لدوماس الابن) ومحمد عثمان جلال (مترجم برناردان دي سان بيير وراسين)، وحافظ ابراهيم (البؤساء) والمنفلوطي (لبعض القصص الفرنسية)، والزيات (رافائل)، ان هؤلاء المترجمين قد راعوا خط تطور الذوق المصري بالدرجة الاولى، ولم يعنوا بالترجمة الدقيقة أو الحرفية.

كان التعلق بالمشجاة (الميلودراما) مناسبا لنمو الطبقات الجديدة في المجتمع العربي، الطبقة الوسطى والبرجوازية، ومناسبا للفعجائع القومية التي صارت الغالبة على الوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهاية الحرب العالمية الاولى، دخلت الترجمة اتجاهات متباينة منها الدقة والاختيار السليم، كما لدى طه حسين ومن تلاه، وهو اتجاه ضعيف حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وهنا يتساءل الباحث عن مدى صحة الصاق المؤثرات الاجنبية بتطور القصة، فقد ظهر مقلدون ومقتبسون للقصة الغربية، ولا سيما الاجتماعية الاخلاقية الاصلاحية والعاطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبية هاشم والبستانيون (سليم وسعيد

واليس) ، الا ان تأثيرهم لا يذكر في تطور القصة العربية الحديثة اذ لا يجد المتبعون ذكرا لتأثيرهم الا في المصادر التاريخية ، فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي ، وغني عن القول انه لا تطع أعماهم الا مرة واحدة حين ظهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ، أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ، فقد رفضوا التأثير المباشر الاحني وعاليتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و أتقنوا اللغة الفرنسية . ولاشك ، ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصة العربية الحديثة لا يوافي الحقيقة التاريخية والحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الوعي الحاد الى حد التآرم بالعرب ازاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ، وما استتعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ، وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون يرفضون التبعية ويتمسكون بالتراث ، وعلى الرغم من ظهور بعض المؤثرات الاجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس) ومحمود احمد السيد (العراق) ورثيف خوري (لبنان) ، (وهم من احيال مختلفة) فان تنازع التأصيل قائم . ليس نضج القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتمالها هو التغذي من الآداب الاحيية بل الاستفادة منها على اساس سيرورة التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يرفض تسمية كتابه (المعذبون في الارض) (١٩٤٩) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رثيف خوري (١٩١٢-١٩٦٧) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الاجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الاجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضة والحدائين سعا الى دور المثقف العضوي المنتمي الى أمته ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه ، فعاد الى احياء القصص العربي القديم ، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريصا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف التراث في أدبه وفي معركة الوجود العربي^(١٧) . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين استفادوا من المؤثرات الاجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لأدب لم تكن تعرفها من قبل ، كالأدب السوفيتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للآداب الاجنبية واتجاهاتها ، كالتعرف مباشرة الى حد (التلف السري) للآداب الوجودي واللامعقول والعبث والاتجاهات الحدائية الأخرى ، كالرواية الجديدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الاجنبية ، فكانت الثقة بالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وازدراءها^(١٨) .

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قاس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كديستوفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهمينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بدا

كالبهلوان متقافزا فوق اساليب هؤلاء المعلمين دون ملموسية واضحة في تجربته آنذاك كأن يقول : (ربما لأن في كل من (الاخوة كاراموزف) و (الحرب والسلام) و (يوليسيز) مائتي صفحة يمكن حذفها . وربما بسبب من اسراف همنغواي اذ يرص عشرين صفحة بتفاصيل ودقات عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئا يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر) .

وعزز هذا الموقف وعى التراث على انه سبيل للاتصال ، وعي الآخر ، (الغرب) على انه الهيمنة والتبعية . انه الموقف النقدي لكتاب القصة الذين اتصلوا بالآداب الاجنبية مباشرة او قرأوا نصوصها مباشرة . ثم شرعوا يخوضون تجاربهم ، مطورين تقاليدهم في مسارب شتى ، والحاسم في ذلك كله ليس المؤثرات الاجنبية او المكونات التراثية فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية بالدرجة الاولى

لاستك ، ان تطور اي فن مرهون بعاملين اساسيين هما التقاليد الادبية والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات اما الخصائص الفردية والمؤثرات الاجنبية فهي أدخل في ذبك العاملين ايضا . لأنها يندرجان في محطة التطور الحضاري بالاستناد الى قواعد التقاليد الادبية في الوقت نفسه ، فالخصائص الفردية لانبت في فراع ، والمؤثرات الاجنبية لاتنفل فعلها بمعزل عن التطور الاجتماعي والثقافي ولعلنا نعاود تمحيص المؤثرات الاجنبية في سياقها التاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثة من خلال الحوار المتصل بين عناصر الفن القصصي في مجتمعه أولا وازاء نظريته ثانيا ، وضمن وافعه الفني ثالثا ، وفيما طمح اليه من رؤية فكرية وفنية رابعا ، تم نستعرض الصور الدالة على فهم القصاصيين للبناء الفني للقصة ، ونقدم تفسيراً للتحويلات التي كونت القصة متأثرة بالغرب في مراحل تعيرها الكبرى

١ - حوار القصة والمجتمع .

تعد القصة العربية الحديثة انحازا تحديشا اكثر من نية الاجناس الادبية العربية الاخرى فقد تطورت كثيرا منذ منتصف القرن التاسع عشر الى يومنا هذا ، واداء كانت المعضلة هي بحث سيروية التقاليد الادبية في القصة العربية الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء محرى هذه السيروية ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه .

لقد فهم تحديث القصة العربية على انه بلوغها مبلغ النضج ، ويلخص الباحثون هذا النضج بأنه جودة التوصيل ، ومن سماته الاسلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء المتناسك والموضوعية الفنية . . . الخ . . .^(١) .

على ان نقد القصة في المراحل التالية ، سيرى في هذه السمات خصائص لاتعني القصة وحدها . بل تمس أجناسا أدبية أخرى كالمرح على سبيل المثال ، حين اكتشفت آليات السرد والوحدات الحكائية وغير ذلك^(٢) . ان ذلك الفهم للنضج الفني - كما ذكرنا - يستند الى انجار الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثالا كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد آلان بوموباسان .

بينما لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصة العربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي الهائل الذي عاشه العرب منذ عصر النهضة في مطلع القرن الماضي، وإن التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعي للذات بالدرجة الأولى. وبعيدا عن ملاسات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث^(٢١)، فإن الأجناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديثة من منعطف وعي الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا^(٢٢)، وإذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فإن غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعايش أجيال مختلفة المشارب والأهواء، وإن التحول الاجتماعي والحضاري ولد تحولاً أدبيا في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية مافي حياة القوم من احتكاك العناتم والطرايش^(٢٣)، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الأشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني علاقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي^(٢٤)، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لأبد من مواجهتها ومن أبرز ماتتبع

علاقة القصة بالمجتمع، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

ـ ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن . فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوء الواقع مثل المفاهيم جميعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا تجتلب، والتمن لا يخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذى يصوغ فونه، وقد كان العامل الرئيسى في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصاصين ربطوا فنهم بحاجات مجتمعهم، فحددت حاجات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأسط إلى الأعقد، ومن التقرير والمباشرة إلى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القصاصون انتاجهم القصصي بتحولات مجتمعهم الكبرى، منذ الشيخ علي مبارك إلى عبدالرحمن ميف، مروراً بأعلام طوروا القصة العربية باتجاه انجازها الحديث المتصل بتقاليد القومية، كالمولحي والمنفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشايب والعجيلي . . وغيرهم .

لقد اعتنى هؤلاء القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه، كالصحافة والكتاب، والاذاعة المسموعة والمرئية فيما بعد، في مواجهة الأمية والامية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البدائية للقصة، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية، أو التحقيق القصصي، أو المقال القصصي، ولا شك، أن القاص العربي كان يعرف، وهو يقبل على كتابتها، أنه يمزج فن القصة وفنون الاعلام الصحفي^(٢٥)

– تراحم التماهي الذي يدغم بين صوت القاص وصوت الفن، بين خطاب القاص الشخصي، نفس القاص ومعتقداته واهوائه ومراحه وتفكيره، وخطاب الفن ولا سيما رؤيته الموضوعية، الفكرية والفنية كما تملئها حاجات الفن، لا حاجات الدعوة والتشهير والاصلاح الاجتماعي وحدها. ويرى بعض النقاد أن تطور الموقف الفني للقصاصين باتجاه السرد والحكاية وضبط الحوافز هو الذي انعطف بموقفهم الفكري، وكانت مقدرة القاص العربي الحديث على أن يكون « حكيواتيا » عن التجربة العربية الباهضة سبيله الأول الى تخلصه منه القصصي من سيطرة التماهي بوصفها عيبا فنيا يضاف الى العيوب الأخرى^(٢٧). ومن أبرز الكتاب الذين يظهر التماهي ولسوازمه في فهم القصصي شير الى طه حسين وعبد السلام العجيلي، الأول في تغليب النص السيري نزوعه الى المثاقفة، والثاني في تعليق العنصر السيري بنزوعه الى استخدام الثقافة العلمية من واقع عمله كطبيب.

– تراجع الحضور السلي للغرب شيئا فشيئا ازاء تعاظم وعي الهوية لدى القاص العربي الحديث. بمعنى ان الشغل القصصي منذ مطلع السبعينات لم يعد محكوما بهواجس التأثير السلي للمثاقفة، فقد ارتفعت قامة الابداع في أرض تجربته، وصمن تاريخه، وتنعكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجاس الأدبية، والذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث.

لقد وعى القاص العربي الحديث عدوه الغرب، كما أشرنا، وهذا لا يمنع من اكتشاف أنظمتهم المعرفية والفكرية. وفي ميدان القصة، اكتشف نظام القص – السرد – الحكائية تفاعلا مع الحضور الإيجابي لمعنى التراث الغربي. وجوهر المسألة، هو نفي التبعية من أحل وعي «مخاطر هامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيةها لمركز خارج ذاتها»^(٢٧). وقد لوحظت المحاولات الواعية للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العربي، وجرت، وتجري، في عقدي السبعينات والثمانينات، مثل هذه المحاولات الواعية في عمليات تأصيل فن القص كما سنرى في الفصل التالي، أي أن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلما هي فنية وتقنية.

٢ – حوار الواقع والنظرية :

ان تشكل جنس أدبي يعني – فيما يعنيه أساسا – تبيين حدوده شكلا فنيا يتمايز عن أشكال فنية، ولو جاورت تخومه أو امتزجت بفضائه، فالقصة ليست جنسا أدبيا صافيا، لأننا نجد قصة شعرية، والدراما هي بالأصل فعل ومفعول الفني هو تناميته باتجاه حبكة ما، ونقاد الأدب المتزمتون يميزون الحوارية عن القصة، أما الشكلاينيون فربما كانوا هم البقاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز، ولم يكن هذا الكشف تطورا مفاجئا، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلاينيين عن السرد والتحفيز^(٢٨)، ولكن الشكلاينيين بالذات هم الذين ربطوا بينهما من أجل وضع لنظرية القصة تحيط بتخومها مع الأجاس الأدبية الأخرى وتحدد علاقاتها

مع الاشكال السردية الأخرى التي تتمزج بمضائها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في المسرح . وقد تأخر مثل هذا الفهم المتقدم لنظرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينات من القرن العشرين بفضل اسهام الشكلايين، والامشاج البنيوية والتكوينية واللسانية التي حاطت الشكلاية خلال سنوات السبعينات .

لقد وحه لوم شديد الى تكون السائد العربي الحديث، ومثله المثقف على وجه العموم، «كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب» ، وقد عكس هذا التكون استلاب السائد على اداة الانتاج الثقافية العليا، الجامعة، حيث يعاد انتاج الاخضاع الثقافي . فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب، والطالب ناقل، ضمن آلية التبعية والنقل التي تسم المرحلة . ان الاخضاع الفكري ينتج التبعية الثقافية، والتبعية الثقافية تنتج الاخضاع الفكري . وهكذا استبعا ثقافي وانتاج المفكر اللاتاريخي، إلا أن هذا اللوم والنقد القاسي أثمر في العقدين الأخيرين بزوغ وعي نظري بالواقع الأدبي في قلب آليات الاخضاع الفكري والتبعية، ولا شك أن اسهام الشكلايين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنظرية^(٢٩).

لقد ظل التفاوت قائما في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يحرق وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وايدولوجية واجتماعية هائلة، ولعلنا نحدد إطاراً لبحث هذا الأمر من خلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع الى مراعاة تطور الفن من جهة، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي الهوية من جهة أخرى . ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب :

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث .

- خبرة الكاتب والسائد والقاريء .

لم يعد محديا الحديث عن الادعاء القائل بأن القصة فن اوربي مستورد يمد جذوره في الثقافة الأوربية، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى^(٣٠) . لسبيين سيطرين الأول هو غنى التراث العربي بفنون السرد والنثر معا، من علوم الكلام الى العلوم المختلفة الى النثر الفني، والثاني هو حداثة القصة الأوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله، وهذه في جوهرها عملية تغريب، واستمرار للاستلاب الثقافي، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد يبحثون ليس عن الاشكال الأدبية، بل جذورها، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها^(٣١).

وفي هذا المجال نشير الى أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج، فالكاتب الرائج ليس مقياسا لتطور الفن، وإذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الرائجة ولا سيما في مرحلة النشوء والتخلق، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلاني وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعوم مكرزل وسواهم، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتماعية التي سميت في تطورها

اللاحق « بالرواية الغنية » قياسا الى بضوح الوظيفة وبناء العقدة ورسم الشخصيات وغير ذلك^(٣٣).

لقد ارتهنت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال بالجماهير اساسا، وفي مقدمتها الصحافة فترحت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرائب أو وضعت في اطرار أخرى وبيئات عربية أو مقارنة لها، اقتباسا أو اعدادا أو تصرفا بالترجمة أو اعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية، مرحلة التأسيس لقصة عربية حديثة، تحتفظ قصص وروايات معروف الاناؤوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفؤاد التاياب بقيمة فنية على التطور أكثر من قصص محمد النجار بكثير، لأن الأخير رضي بدور هامشي وأناي وزائل هو ارضاء حاجات قرائه. لقد قام محمد النجار بنقلة لا تخفى على المتبعين هي تمسكه بالسرد الخبري والصورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمصادفات والقدرية وبعض التحكميمات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطابية والولع بوصف السلوك البشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارئ وتسليته^(٣٤).

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الاربعينات حتى اليوم نجد أن الكاتب الأكثر رواجاً في الخمسينات هو احسان عبدالقدوس، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من مخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بالدرجة الأولى، رضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتماعية واخلاقية يجارى فيها الذوق العام^(٣٥). ان النقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجمة أو المقاربة لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شيوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتا يخوض تجربته الخاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لايقاع عصرها وواقعة من أرضيتها الثقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع الاقطاعي في القرن التاسع عشر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعمال وطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستعمار والاستيطان الاستعماري وسقوط الهيمنة العثمانية حتى عام ١٩١٦، وظروف الاستعمار الجديد وقيام الكيان الصهيوني العنصري على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أي أن أحلام بناء مجتمع عربي حديث تعارضت دائما، بتأثير الاستعمار والاستعمار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيبة القومية بطوابعها القاسية والمريرة التطلع الى تحديث المجتمع العربي، وألقت بثقلها

الباحظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالباً عوامل مدمرة أو ضاعطة على الوجدان القومي وذات الابداع العربي^(٣٥).
ونستطيع أن نشير دون مبالغة إلى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تتبدى في العزو الثقافي الامبريالي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع الثقافي اتر اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ومعااهدة السلام بين مصر والكيان الصهيوني عام ١٩٨٠^(٣٦).

لقد ارتهن التعبير عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية الكبرى لمشكلات الهوية، بمعنى التعبير الأصيل عن البيئات العربية، والاسهام في تكون الذوق الفني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجمهور، والانفتاح العقلاي على القصة الغربية الذي ينفع في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتفاء القومي والعصرنة.
ولعلنا نتلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث :

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نجد الملامح نفسها كما هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقارنة للترجمة، وفي الاعتماد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتاب القصصي أو السيرة الأدبية، وما هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بما تمليه حاجات وسائل الاتصال، ولا سيما الصحافة حتى وقت قريب.
ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يختلف كثيراً عنه في الأقطار العربية الأخرى^(٣٧).

وثمة حقيقة يعترف بها المثقفون العرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالتها « الرواية العربية تقاليد واحدة » : هل الرواية العربية موجودة؟
وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كان بطيئاً بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلاً ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الآن إلى مرحلة الاستقرار والثبات والتماثل العربي.

وتستند هذه المستشرق في تقديراتها الى دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، وإلى ثقتها في نقاد هذه الرواية المصريين الذين اعتمدت على حصافتهم في تبيين روايات كثيرة تعد، برأيهم، جزءا أساسيا من تطور هذا النوع في بلادهم، بينما تعاني هذه الروايات، برأيها، من النقص الفني وفقدان ألفة الشكل الجديد. هذا ما جاء في كتابها «الرواية المصرية الحديثة» ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الى مراعاة عنصر التراث وتطويع اللغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب، في تطوير هذا النوع^(٢٨).

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية العربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والارث الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك^(٢٩). وثمة اتفاق يسود دارسي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوهر التقرير الذي عناه محمود علي مكي عن حركة الأدب العربي ازاء الأدب في اقليم أو قطر عندما قال:

«وإذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيراً عن أوضاعه الخاصة، فإن ذلك ظل دائما في اطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب الاقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بغير ان يعني ذلك تحولا الى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الامم الاوربية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد»^(٤٠).

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قائما لدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدبي، فقد تطورت القصة العربية، وارتادت عوالم مجهولة في اطرار حية للموضوعات الاجتماعية والانسانية، والوجود العربي برمته، ولكن النقد، كفعالية تابعة للابداع الأدبي، لم يبلغ في أفضل تجلياته الشأ الذي وصلت اليه القصة العربية الحديثة، ومازال الحوار بين الكاتب والقارئ متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم النقدية كالمنفلوطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وفؤاد الشايب وعبد السلام العجيلي ويحيى حقي في المراحل الأولى، وكنجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي ومبارك ربيع وعبد الرحمن منيف في راهن القصة العربية.

ان المقارنة بين مواقف محمود تيمور وعبد الحميد جودة السحار وبحي حقي ازاء الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مواقف عبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن منيف واميل حبيبي على سبيل المثال، فالاول، تيمور والسحار وحقي، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبية الا متكونة في التحديث القصصي وضمان الجمهور، وعلى تفاوت في نظرتهم للتراث القصصي، أما الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي، فيرون أن التقاليد الأدبية هي التي تضمن التحديث والجمهور معا.

وربما كانت الاشارة الى غموض البديل القصصي والتقلقل أو التردد أو الحيرة أمام الهوية كفيلين بايضاح قضية هامة في تطور القصة العربية الحديثة هي أن الكاتب لا يستند الى فهم لحدود القصة جنسا أدبيا. كانت شهوة التحديث تتحكم به، وكان طلب الايصال الى الجمهور والتأثير فيه تستحوذ عليه، بينما أدرك القصاصون في المرحلة الأخيرة أن التحديث والجمهور يكونان في تثير نظرية القصة لحاجات الوعي الجماهيري بوصفها حقلا معرفيا ينمو ويتطور دلاليا وشكليا وفنيا ضمن شروطه الاجتماعية والثقافية^(٤١).

كان حساب الجمهور غالبا، ولكنه مضمّر ككتلة تصنعها الصحافة ووسائل الاتصال الأخرى. على أن القصة وسيلة اقناع وتأثير للرأي العام. ثم قضى القاص العربي زمنا طويلا حتى رهن نجاح مهمة الايصال بضبط التجربة القصصية^(٤٢).

على أن تطور النقد، على الرغم من محدودية تأثيره، قد ساهم في تطور القصة العربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الأولى عن أن ناقد القصة لم يظهر إلا متأخرا، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجه العموم في الحياة الثقافية العربية، ولا سيما الصحافة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي.

لقد عانت فكرة القصة من اللامبالاة والاهمال في المراحل الأولى، ومن الالتباس والغموض في المراحل التالية، ليسود فهم غربي جاهز للقصة حتى وقت قريب صاغه رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة»، ثم دارت في فليكه عشرات الكتب والكتب المدرسية. وتبدو المقارنة مفيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقريبا، وأخص بذلك «الأدب» (بيروت)، وكانت المجلة الأدبية العربية الأولى خلال أكثر من عقدين من الزمن، التي أصدرت عددا خاصا بالقصة عام ١٩٥٤، وحوى قصصا عربية ومترجمة ومقالة مؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شمال افريقيا، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنلي كورمو بعنوان «فيزيولوجية القصة»، أما العدد الآخر الذي اخترناه للمقارنة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤.

وقد ضم العدد قصة لكاتب من الامارات هو محمد حسن الحربي ودراسات لنقاد عرب حول تجربة القصة القصيرة في الامارات العربية وهم: يوسف الشاروني (مصر) ومحمد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونبيل سليمان (سورية) ونجيب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وفاضل ثامر (العراق) وغيرهم. واذا تأملنا الموضوعات التي عالجوها فنجد التطور

الهائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال ثلاثة عقود من الزمن من مطلع الخمسينيات الى أواخر الثمانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نفسها^(٤٣).

وتكون المقارنة أصدق وأكثر تمثيلاً للواقع في محلة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية العربية الأولى في الثمانينات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، اتجاهاتها وقضاياها» بعدد خاص آخر، والمتأمل للعددتين، وهما يعكسان آخر تطورات التفكير النقدي العربي بالقصة، يجد أن الشغل بلعة القص في التراث العربي هو الاهتمام الأول طموحا الى التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوجة للقصة العربية، «فيرتد جانب منها الى تأثر بنوع أدبي محدد، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يرتد جانبها الآخر الى عناصر تراتية، ترفدها وتحدد خصوصيتها»^(٤٤).

لقد تطور نقد القصة القصيرة العربية كثيرا في العقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد القصة بطيء جدا حتى مطلع السبعينات. ونشير في هذا الخير الضيق الى بعض مظاهر حصيلة هذا النقد، ولا سيما جانبها السلبي، متوقعين عند مظهرين اولهما تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وثانيهما تقلقل المصطلح القصصي على أفلام النقاد العرب الى يومنا هذا.

لا شك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا الى وقت قريب، ولعل الاشارة الى بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها ممارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرا على النقد الصحفي والانطباعي والذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالاضافة الى مظاهر سائدة أخرى تتلخص في غلبة المهمة التعليمية على النقد استتباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في الممارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاخلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بينة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية بها.

وهذا هو الحال في سورية. ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتدادا للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتداد جذور فن القصة عميقا في التراث العربي، وحول صلة المقامة بذلك، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية، ومنها جنس القصة على استحياء، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المعركة النقدية، كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الأدبي الحديث. ونذكر من هذه الكتب: «فن القصة المقامة» لجميل سلطان (١٩٤٣) و«محمود تيمور رائد القصة العربية» لنزيه الحكيم (١٩٤٤) و«القصة والقصصي» للشيخ راغب العثماني (١٩٤٩ على وجه التقريب). ثم تلتها جهود في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيما بعد^(٤٥).

وبالنسبة الى تقلقل المصطلح ، فإزال مصطلح القصة مضطربا لايحدد الجنس أو الشكل أو عناصر القصة . ويلاحظ الناقد عبدالرحيم محمد عبدالرحيم « أن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والتسويغ ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد ودائيتها على نحو أدى الى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها» تم يعزو أسباب هذا التقلقل الى أن السائح في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غريبة الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوربي ، وتسير بسبب تطوره العام ، فمن يبر خمسائة مصطلح أخرجت من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي ، وجد أن ثلاثين مصطلحاً تحمل مصامين عربية الأصل ، مثل «السادرة» و «القصص» و «السيرة» و «المقامة» «الشكل والمضمون» و «الحديث» و «المفارقة» و «الطرفة» و «السمر» و «المغازي» و «الحوار» . . . وغيرها ، وثمة سبب آخر هو تعدد اليناث الثقافية العربية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية .

أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي ، فقد ارتهنت منذ بداية النهضة الأدبية بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي .

يضاف الى ذلك كله حسب رأي الناقد عبدالرحيم ، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقترضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامه .^(٦) أما العوامل الايجابية النقدية التي ساهمت في تطور القصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينات والثمانينات مع اكتشاف قوانين القص والسرد ، بتأثير النقد الشكلي والمناهج الحديثة المتلونة به ، واكتشاف السرد العربي ، واكتشاف الهوية من خلال القصة ، أي التقدم باتجاه محاولة فهم ذاتي لفكرة القصة .

ولاشك ، ان إعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب ، هي أساس هذه المحاولة .

٣- حوار الرؤية الفكرية والفنية :

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب ، ونلاحظ في جصيلة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي :

- غلبة القصة المترجمة أو المقتبسة أو المعدة ، وانتشار القصة التي تلبي حاجات الاعلان ولاسيما الصحافة في الوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الاعلامي ان صبح التعبير .

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بشهوة التطلع الى « العالمية » على أنها تحضر وتحديث ، فصار الشوق الى الغرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها . وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين ، (مازال) نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية

على (وحمل التقريب)، سديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهو يطوح بتجاربه الإبداعية توفيقاً بين وجوده القومي ووجود حضاري يطمح إلى أن يكونه في خضم المؤثرات الأجنبية مما دعا القصاصين إلى المראה التي لا تعرف الحدود والشك الذي لا يعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم^(٤٧) الفكرية والسياسية من الغرب، فشأت في حضن هذه التجارب الاتجاهات الواقعية (التي تعني فيما تعنيه النضج الفني ووضوح الرؤية) فوق ركام القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمغامرات (العجائب والمصادفات واتفاق مقادير الحياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الاوائل هي وجود المثقف في مجتمعه وعصره تماماً، فاكتشاف التقدم الاوربي قد حصل قبل عقود من الزمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضر والاستقلال الذاتي ولاسيما الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتهروا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم العاطفية مثل المنفلوطي أيضاً الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب الا مؤخرًا^(٤٨)، على ان سنوات ما بعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته ازاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجاً، ظهر على استحياء حيناً (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى قبله على أنه لاغنى عنه للتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بدء تشكل الاتجاهات الفنية اعتماداً على الثقافات الوافدة، الفرنسية أو الانجلو سكسونية، التي تصارعت بقوة في الخمسينات مع الفكر الماركسي، ولاسيما تطبيقاته الستالينية، ثم مالبت أن تقم عليه ناقمون بحرقة وكأنه اثم، ويجد المتبوعون أصواتاً رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحيزة قومية صريحة مما مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند إلى:

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أجمد الطرابلسي «نقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجري» التي قدمت إلى السوربون لنيل شهادة دكتوراه الدولة عام ١٩٤٥ بدءاً الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دوراً نقدياً بارزاً من خلال اشراف مؤلفها، منهجاً وتطبيقاً، على اطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب ممن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيما بعد، في الثمانينات للمصطلحات الشعرية أو الأدبية أو السرد، الانتشار ترجمة وتعبيراً^(٤٩).

وإذا كان الطرابلسي، قد كتب أطروحته بالفرنسية والرجل أنسب إلى التفكير التراثي منه إلى المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء أطروحته بلغته الفرنسية إلى اليوم، فإن دوره الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ماكتبه عبدالقادر القط^(٥٠) في أطروحته التي ترجمت مؤخرًا لايفارق مسعى الطرابلسي، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية^(٥١)، والتأليف الغربي في النظرية

الأدبية فيما بعد، اذ ظهر لأول مرة دراسات في نظرية القصة في الثمانينات^(٥٢)، أما المقالات عن مثل هذه النظرية فتشهدت السبعينات ميلادها^(٥٣).

٢) بروز التفكير الأدبي بالقصة، وبوادر التنظير المعري والابداعي بالشغل القصصي العربي، منذ مطلع السبعينات، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي، ولعل كتابات نبيلة ابراهيم^(٥٤) مسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذي صنعه فلاديمير بروب كان الأسبق بالنسبة للشكلانيين الروس، الذين أعاد تودروف طبع أعمالهم في باريس في منتصف الستينات ليترجم قسم كبير منها الى العربية في أواخر السبعينات^(٥٥)، وتكر المسبحة ليستفاد من انجازات تودروف وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثمانينات مدى التأثير الكبير لهؤلاء الشكلانيين ومن سار في فلكهم على التفكير العربي بالقصة. ولاسيما جهود التأصيل والالتفات كليا أو جزئيا لوعي التراث القصصي في فهم جديد^(٥٦). وفي هذا الاطار نتوقف عند جهود نقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقاد العرب حيث اتجه التوثيق والتوصيف وإعمال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حول القصة^(٥٧).

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنبية استنادا لوعي القاص العربي منذ بدءا اقباله على الكتابة القصصية كما لاحظنا في الفصل السابق، فقد ظل الصراع مستمرا حتى اليوم، ولكن العقدين الأخيرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنبية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القصة الغربية، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعمار والغزو والعدوان)، فتزايد نقد المركزية الأوروبية، وأدت هذه التطورات بالمقابل الى اشتداد عود آداب العالم الثالث، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وأفريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وسونيك ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأوروبية.

لقد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكلا أدبيا مفتوحا على مجتمعها وعلى المستقبل، لاترتن بشكل مسبق، ولا يفهم واحد لسيورتها في الآداب القومية.
أما في راهن القصة العربية الحديثة، فتظهر الاختيارات التالية:

- الميل الغربي على الرغم من وعي التراث والسرد العربي وامكاناته كما هو الحال مع جبرا ابراهيم جبرا ووليد اخلاصي على سبيل المثال^(٥٨).

- الميل التراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كما هو الحال مع عبدالسلام العجيلي وعز الدين المدني واميل حبيبي على سبيل المثال^(٥٩).

- وبين هذين الميول، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التي لاتعنى بهذه المشكلة كثيرا، فتكتب القصة على أن تراث القاص العربي هو تراث الانسانية كلها، مستوعبا تراثه ومستمدا من امكاناته الهائلة المقدرة على ابداع حداثة القصة كما هو الحال مع ادوار الخراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبدالرحمن منيف^(٦٠).

٤- تفسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:
تشير تجربة أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ إلى المسار الذي قطعتة القصة من التأثير بالقصة الأجنبية، إلى الصراع مع الأشكال التقليدية، إلى مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المرددات الشعبية والامثولات الدينية والفلسفية، بالإضافة إلى تراث القصة العالمي. لقد قدمت أعماله رسدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه، مما جعل ناقدًا يعد الرواج الكبير لأعماله قيمة تستند إلى القيم الفكرية والفنية، إذ تباع أعماله أكثر من أي كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالإضافة إلى انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجمهير لتكون أعماله أداة توصيل ونقد ووعي^(٦١).

ويلمس المرء تعرجات هذا المسار في أمرين:

١- تخرج موقفه من المؤثر الأجنبي من الاستسلام له إلى نقده إلى تمثله عنصرا من تجربته

الثرة^(٦٢).

٢- تجاوز الموروث التراثي السردى والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية، إلى إبداع لغته القصصية في العقدين الأخيرين. وهذا واضح في صياغته لسرد عربي حديث منذ «حكايات حارثنا» (١٩٧٥) إلى (ملحمة الخرافيش) (١٩٧٧) إلى (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) إلى (ليالي ألف ليلة وليلة) (١٩٨٢). ويستطيع أن نعزو هذه التحولات في انتظام تجربة القصة العربية الحديثة إلى الظواهر التالية:

١- غربة الشكل الغربي للقصة، فقد كان القصاصون العرب الأوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوربي، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب، ثم برزت إرادة الاستقلال الفكرى والثقافى التي تصارعت إلى مدى طويل لما يتبعه بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وإزيائه،^(٦٣) على أنه نادرا ما نجح قاص من هذه المودات والأزياء في الخمسينات والستينات على وجه الخصوص، نحو تقليد عمل غربي كما هو الحال مع روايات كولن ويلسون، والأدب الوجودى، وأدب العبث (اللامعقول)، ولاسيما رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، ولاننسى بأى حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكنر «الصخب والعنف» أو «رباعية الاسكندرية» للداريل.

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربى الحديث أمام الشكل والسرد، إلا أن الحيرة والتردد لم يستمرا طويلا، حيث اكتشف لغة السرد العربى ووعياها في الإبداع القصصى والنقد بها فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والاسلامية^(٦٤).

٥- الصراع الفكرى والايديولوجى:

عنى القاص العربى الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكرى و الايديولوجى الذى أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدبية ونقدية ماتزال قائمة. ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت

القصة أشكالاً صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت اتجاهات القصة بمهام تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانغماس بالترفيه والتسلية وقصص العجائب والدموع في الروايات العاطفية والرومانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الاتجاهات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، اللاحق على توظيف القصة الذي أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة الذاتية والروايات الاجتماعية. ولم ينبج من الحاح الوظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومثلهم البارز المنفلوطي الذي أضحت معه المنفلوطية ظاهرة أدبية اجتماعية، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزانهم ومجمع ألهم النبيلة والوضيعة، ومن روادها البارزين، فيما بعد، حبران خليل جبران ومحمد عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الوجدانية الباكية الحزينة «الظترات» أو قصصه التي عربها عن الفرنسية على طريقته وبأسلوبه^(٦٥). ومن جهة أخرى، كان اللاحق على الوظيفة بتأثير مشكلة الرواية التاريخية الانجليزية والرواية الطبيعية الفرنسية والقصص الرومانسي الألماني والقصص الروسي الكثير. فقد شغل أبرز كتاب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعلامي لجمهورهم، والاحاطة بتطلعات الفئات والجماعات البشرية التي يعالجون أوضاعها في مجتمع متغير.

ثم مالبث أن اتخذ الصراع الفكري و الأيديولوجي مساراً أخرى في المرحلة الثانية مع بزوغ الاتجاهات الفكرية وتبلورها فيما بين الحريين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحيين والاقطاعيين البرجوازيين والاستقلايين والديمقراطيين الثوريين^(٦٦)، فكانت المكونات الجينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت في الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والأصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزوجة كما هو الحال في الاتجاه القومي - الوجودي، أو الماركسي - الفرويدي... الخ...

لقد تأجج الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات التبشير و التحزب والالتزام وحرية الأدب والأديب الذي دار حول الواقعية مدرسة في الأدب والنقد، اذ التبست الواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والأيديولوجي بين ممثلي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من فضاياها تأثير البيروستريكا^(٦٧). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات ثقافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعاة الهوية الانصياع للمؤثرات الأجنبية استلاباً آخر يعوق طاقات الأدباء العرب ويحرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل العقل العربي عن العطاء والابداع العلميين والأدبيين، بينما تشبث دعاة التثوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهباً والتي فهمت على أنها استمرار للجذائفة والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. ويعطى كتابا « في الثقافة المصرية » في الخمسينات، و « الأدب والأيديولوجية في

سورية» في السعينات، صورة للصراع الفكري والايديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مظاهر صراع الهوية في القصة العربية الحديثة. ولاعتقد بحال من الأحوال أن الصراع هداً أو خمد على الرغم من انصباع ممتليه للتطورات الحاصلة حتى في الثقافة الغربية والاشتراكية، فإن كتابا من نوع «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»^(٦٩)، وهو سجال وحوار بين المثقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالدرجة الأولى ليوائم بين تخوم لممارسة السياسية وآفاق الممارسة الأدبية.

ان مواقف حسين مروة وجلال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أبرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، مختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقتراهم، بين آراء حسين مروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ومقالاته الأخيرة حول الواقعية المسماة (بحث عن واقعية الواقعية)، اذ اعترف مروة باهمية البحث المستمر في الواقعية معتقدا ان الخصومة حول أمر الواقعية لم تجدد معاً ثم لا تكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفي المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه شعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصراً في دائرته المغفلة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا إليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كله الى دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم^(٧٠).

بينما جاوز العالم أدواته القديمة مستعينا بمناهج حديثة غربية كالبنبوبة التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتابه الأخير «ثلاثية الرفض والهريمة»^(٧١) أما جلال فاروق الشريف، فلم يغادر مواقفه القديمة معتمدا على الشعارات والكلمات الكبيرة والفهم الحاهز للعملية الأدبية والابداعية، بل انه أعاد عنوان جدانوفيا لكتابه الأخير «ان الأدب كان مسؤولاً»^(٧٢).

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في الستينات دعا كبار القصاصين الى مجاراتها، فكتب الحكيم أعمالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب، بأثواب محلية، كما في مسرواياته ((كبنك القلق)). والحوارات السردية الكثيرة، وعمد نجيب محفوظ الى تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كما في رواياته الذهنية والاجتماعية في الستينات. وفي خضم الصراع الفكري والايديولوجي ثمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخذ منها، أو الانفتاح عليها باعتدال، في مدار الهوية، اذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط الذي ينفي وعي الذات أو يسرله في أوهام عصرية وحضارية زائفة، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا، ليرزوا اعتماد القاص العربي الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحو جلي وواضح في العقدين الأخيرين.

هوامش وإحالات :

- (١) ظهرت هذه الدراسة لأول مرة ضمن منشورات البحوث والدراسات العالمية بالقاهرة ١٩٧٣ ، أما طبعتها الثانية والثالثة (المصورة عن الثانية) فهي الأكثر شيوعا .
انظر.
- الخطيب، د. حسام: سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤ .
- (٢) الحيري، د. كوثر عبدالسلام: أثر الادب الفرنسي على القصة القصيرة - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ .
- ونلاحظ أن دراسة الحيري تأويلية تقديرية بمعنى انها لا تدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل فعل الخطيب على سبيل المثال . أما مقارنة الترجمات لبعض القصص الفرنسي فتتبع في تفصي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باب المؤثرات على التعمير الادبي بالقصة أو ممارستها الا من باب ضيق .
- (٣) انظر أبحاث على عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود دهني وسواهم .
- وإذا أردنا أن نشمل الملاحم والأساطير والقصص العربية في غير الجزيرة العربية قبل الاسلام فيمكننا أن نشير إلى ملحمة حلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شمالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقصص العربي . انظر على سبيل المثال: بعض أعمال لوكيوس أبوليوس - تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور علي فهمي خشيم) - المنشأة العامة للنشر - طرابلس - ليبيا ١٩٨٤ .
- (٤) بركات، د. حليم: المجتمع العربي المعاصر - بحث استطلاعي اجتماعي - منشورات مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٤ ص ٣٦٢ .
- (٥) المنشأة والتحول - ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٦) انظر:
- السحار، عبدالحמיד جودة: القصة من خلال تجاربي الذاتية - مكتبة مصر - دار مصر للطباعة - القاهرة (د.ت) . والكتاب بالأصل محاضرات القاها السحار على معهد الدراسات العربية بالقاهرة .
- مينه، حنا: هواجس في التجربة الروائية - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٢ .
- مينه، حنا: كيف حصلت القلم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .
- (٧) انظر:
- محفوظ، نجيب: أتحدث اليكم - دار العودة - بيروت - ١٩٧٧ (اعداد وتقديم صبري حافظ) .
- جبرا - ابراهيم جبرا: الحرية والطوفان (١٩٦٠)
- الرحلة الثامنة (١٩٦٧)
- النار والجوهر (١٩٧٥)
- ينابيع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طبعة والسنة المذكورة هي تاريخ أول طبعة .
- العجيلي، د. عبدالسلام: أشياء شخصية - دار صحافيا - بيروت ١٩٦٨ .
- العجيلي، د. عبدالسلام: السيف والتابوت - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .
- الربيعي، عبدالرحمن: مدخل لتجربة عبدالرحمن محيد الربيعي القصصية في ٣٨ حوارا - دار القضاء - بيروت ١٩٨٤ .

(٨) انظر:

- حقي، يحيى. فخر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الكتابات النقدية ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ .

- الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة - الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٧ .

- ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية - دار الآداب - ط٢ - ١٩٨١ .

- الربيعي، عبد الرحمن: الشاطئ البعيد - وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٧٩ .

- سليمان، نبيل: الرواية السورية - منشورات - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ وحتى عندما تناول حقي أو

الشاروني أو الربيعي أو سليمان تجربتهم في مقالات، فان تناولهم كان وصفيًا، ولتجربة واحدة غالبًا، بالدرجة الأولى، انظر:

- الشاروني، يوسف: ملاحظات على مجموعتي ((العشاق الخمسة)) و((رسالة إلى امرأة)) في كتاب

((الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة - القاهرة - ١٩٧١

ص ٢٠٦ - ٢٢٠ .

- الربيعي، عبد الرحمن: شهادة حول تجربتي في كتابه السيف والسيفينة في كتاب: دراسات في القصة

العربية - وقائع ندوة مكناس - ص ٢٤٩ - ٣٦٩

- سليمان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ - في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ١٢٩ - ١٣٠ - كانون

الثاني - شباط ١٩٨٢ ص ٢٥٢ - ٢٦٦ .

(٩) لاشك، ان دراسة محمد يوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال، وبعض الباحثين الذين تلوهم كانوا

عالة عليه .

(١٠) سبل المؤثرات الأجنبية - ص ٩ .

(١١) القصة في الادب العربي الحديث ص ٣٢ - ٣٣ .

(١٢) انظر:

- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٢٧ - ١٥٢ .

- التصور الفني لشكل القصة - ص ٢٤ - ٢٦ .

- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام - ص ٧٠ .

وانظر أيضا:

- علي زاده، الميرزا: تشيخوف في الادب العربي - في مجلة الموقف الادبي (دمشق) العدد ٢٢٢ - ٢٢٣ -

تشرين اول وتشرين ثاني ١٩٨٩ ص ٣٢ - ٦٨ .

(١٣) أثر الادب الفرنسي على القصة - ص ٨١ .

(١٤) نفسه - ص ٧٩ .

(١٥) نفسه - ص ٩٤ .

(١٦) نفسه - ص ١١٨ - ١١٩ .

وتشير الميرزا علي زاده في مقالاتها المشار اليها سابقا «تشيخوف في الادب العربي» عن تأثير واضح

لتشيخوف على قصاص المرحلة نفسها الى حد المطابقة في بعض القصص، ولكنها تذكر في الوقت نفسه:

ان أولئك القصاصين قد كيفوا الموضوعات لأشكال تلبي الذوق الفني والاجتماعي السائد آنذاك .

(١٧) انظر:

- ادريس، سماح: رثيث خوري وتراث العرب - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

- دكروب، محمد: شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت ١٩٨٧ - ص ١٣١-١٤٦ (فصل بعنوان: رثيف حوري المنور الموسوعي).
- (١٨) انظر تصريحات هاني الراهب وغادة السمان على سبيل المثال وهما الموصوفان باتباع نهج الحداثة، في - سبل المؤثرات الاجنبية ص ٦٧-٦٩: .
- وثمة تصريحات جديدة تفوق ذلك في كتبها التي جمعت فيها بعض المقالات معها.
- السمان، غادة. - تسكع داخل جرح
- البحر يحاكم سمكة.
- القبيلة تستجوب القتيلة.
- وقد ظهرت هذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السمان - بيروت في عدة طبعات (سلسلة الاعمال غير الكاملة).
- وانظر أيضا:
- الراهب، هاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتابة القصصية - في مجلة «الكرومل» (نيقوسيا) العدد ٨٥ (١٩٨٣) ص ٢٦٠-٢٦٤.
- لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفنية في أن القصة الواقعية الجديدة انما هو انعكاس لفقدان الشخصية المجتمعية للهزيمتين)). - يقصد هزيمة ٤٨ وهزيمة ٦٧ - والقصة برأيه انما تستمد شكلها وبيئتها من شكل المجتمع وبيئته.
- ومن هذا الواقع تبحث نظرية القصة. وبهذا المعنى يجد الراهب أن ثمة تطورا كبيرا بين القصة العربية حتى منتصف القرن العشرين والقصة العربية فيما تلاها اذ استبدلت قيم بقيم ورؤيا برؤيا وبنية اجتماعية ببنية اخرى، ثم وصل الى ما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصادمي بين الواقع والفن حيث ما سباه القصة الانفعالية والقصة المركبة على سبيل المثال.
- الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة - دار طلاس - دمشق - ١٩٨٩ - ص ١٠١ - ١٨٣.
- (١٩) ان ابرز دارسي السرد العربي هم من النقاد العرب الذين فهموا تراثهم جزءا من تراث الانسانية وان المناهج النقدية في حصيلتها تطور العلوم الانسانية من جهة ووعي الهوية من جهة أخرى.
- انظر:
- أبوهيف، عبدالله: وجوه عربية في النقد الادبي - عبدالفتاح كيليطو في جريدة «الثورة» (دمشق) - العدد ٨٠٣٠-٨٠٣٦ تاريخ ١٣/٨/١٩٨٩ و ٢٠/٨/١٩٨٩.
- (٢٠) ما يزال النقاش محتدما حول النهضة والتحديث في الثقافة العربية. ومن الصعوبة بمكان حصر اتجاهات الرأي حول هذه الاشكالية. ولعل ما ذكره حافظ الجمالي حول محاوره النفس يلخص الحجم الباهظ للاشكالية قال:
- ((ويكاد الانسان هنا أن يستعيد كلمات الرئيس الفرنسي السابق بومبيدو، في أحد مؤتمراته الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وبفس رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمه، فلا يجاب الا بأن هذا الرقم لم يعد مستخدما ويظل مصرا على طلب صاحبه به، وكذلك الامر في العرب: انهم ينتظرون الفرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونه، ترى متى يترك الحوار الخارجي المعطل ألبدا، لبدأ الحوار مع الذات وحدها. وهي الوحيدة القادرة على التلبية))؟
- انظر المقالة وعنوانها ((حوار الحضارات بين الواقع والامل)) في ((الوحدة)) (باريس) - السنة ١ العدد ٤ كانون الثاني ١٩٨٥ - ص ٢٤.

- وانظر أيضا على سبيل المثال .
- ندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت - نيسان ١٩٧٤).
- وقد طبعت أعمالها جامعة الكويت في الكتاب في العام نفسه
- ندوة ((التراث وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة - أيلول ١٩٨٤).
- وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعمالها في كتاب في العام التالي
- زيادة، د. مع ' معالم على طريق تحديث الفكر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧ .
- (٢١) ان الاستعراب السوفييتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاحناس الادبية العربية الحديثة
- انظر:
- أبو هيف، عبدالله : الاستعراب السوفييتي وقضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة في ((الثورة)) دمشق - العدد ١٠١٢ و ٨٠١٥ تاريخ ١٩٨٩/٧/٢٦ و ١٩٨٩/٧/٢٦ .
- (٢٢) انظر تقديم محمود طرشونة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون المعاصرة)). دار الجيوب للنشر - تونس - ١٩٨٤ ص ٢٠
- (٢٣) المصدر السابق .
- (٢٤) دراسات في القصة القصيرة - ص ص ١٠٦ - ١٠٩ .
- (٢٥) لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يربطوا ميكانيكيا بين القصة والمجتمع تحت تأثير المهم الستاليني الجدانوفي للادب . ومن أبرز تلك المحاولات كتاب محمود أمين العالم وعبدالعظيم أيس ((في الثقافة المصرية)) الذي وحد له تطبيقات في بعض الاقطار العربية كما هو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في كتابه .
- السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات - دار العارابي بيروت ١٩٧٩ .
- (٢٦) انظر:
- الخطيب، د. حسام : القصة القصيرة في سورية - تضاريس وانعطافات - منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ - ص ص ٥٠-٧ .
- (٢٧) انظر:
- حوامدة، د. مفيد : المسرح ومشكلة التبعية . في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد ١٧ - العدد ٤ - آذار ١٩٨٧ .
- (٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالانكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروس The Com-povion ((تحفيز)) الرواية (Motivation) واقترحا تبني المصطلح الثاني نظرا لاشارته المزدوجة الى الانشاء البيوي أو السردى وإلى البنية الداخلية لنظرية نفسية أو فلسفية - حول السبب الذي يجعل الرجال يسلكون على هذا النحو أو ذاك أي بتعبير أشمل - نظرية في التعليل . وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والترسكوت وايتكمب في كتابه ((دراسة الرواية)).
- بوسطن (١٩٠٥/ ص ٦٠) . دعا التحفيز بأنه ((مصطلح في بدل على السببية في حركة العقدة، وبخاصة فيما يتعلق بترتيبها الفني الواعي)).
- نظرية الادب - ص (٢٧٣-٤٤٨) .
- (٢٩) سليمان، نبيل : مساهمة في النقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٣ ص ١٠ .

(٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها - ص ٢١ .

(٣١) نفسه - ص ٢٢ .

(٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٣١ وما بعدها .

(٣٣) الفيصل ، سمر روجي : من رواد القصة القصيرة في سورية ، محمد النجار ١٩٠٢-١٩٦٢ . في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) - العدد ١٦٢-١٦٣ - تشرين الاول وتشرين الثاني ١٩٨٤ - ص ص ٩٣-٩٤ .

(٣٤) حبيشة ، د . هدى : ماذا في أدب احسان عبدالقدوس ؟ في ((المكر المعاصر)) (القاهرة) - العدد ٤٠ ص ص ٨٢-٩٤ .

لقد أعادت هدى حبيشة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسى أو رخيص على سبيل المثال ، أو أنه استغل مهارته الحكائية في اشارة أحاسيس القراء ولا سيما النساء والشباب ، أو أنه وضع الاولوية للرواج ، ولا سيما دغدغة مشاعر العامة السياسية والاجتماعية . ولدى تمحيصها لمثل هذا القيل والقال وجدت أن احسان عبدالقدوس اعتمد أساسا على مقدرته الحكائية وقصه الماهر وسرده المتمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحيانا في مفاصل التغير الاجتماعي ، ولكنها وجدت أيضا أن هذه المهارة وضعت لغبر متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيص ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين إلى حد ما هما ((لا شيء يهم)) و((لاتطفىء الشمس)) .

(٣٥) انظر على سبيل المثال الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول ١٩٨٨ تحت عنوان ((الابداع والهوية القومية)) في : ((الوحدة)) (الرباط) - السنة ٥ - العدد ٥٨-٥٩ تموز - آب ١٩٨٩ .

(٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس ١٩٨٢) . ولم تطبع في كتاب بعد .

(٣٧) انظر ، د . عبدالحميد : القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩ - ١٩٧٦) - دار العودة - بيروت ١٩٧٧ .

- الأزرعي ، سليمان : دراسة في القصة والرواية الاردنية . دار ابن رشد - عمان ١٩٨٥ .

- الهاشمي ، بشير : خلفيات التكوين القصصي في ليبيا - دراسة ونصوص - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان - طرابلس ١٩٨٤ .

(٣٨)

see:- kilpatrick Hilary The Arabic Novel-A single tradition in Journal of Arabic literature E.J.Brill - Leiden, Vol.V - 1974, p.107

- kilpatrick Hilary the MoQern English Novel, Ithaca press, London, 1974 [preface]

- kilpatrick Hilary, Tradition and Innovation in the Fiction of ghasan kanafani, Journal of Arabic Literature, E.J.Prill Leiden VOL VII, 1976, P 64

ومثل التقديرات لتطور الرواية العربية في مصر موحدة على سبيل المثال في كتاب .

Sakkut Hamdi, The Egyptian Novel and Its Main Trends from 1913 to 1952 The American university in Cairo press, Cairo U.A.B 1971

(٣٩) انظر .

- الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية . ص ٤٣

- شاجال ، فلاديمير : لماذا ترجمت موسم الهجرة إلى الشمال الروسية (ترجمة د . عبدالكريم عبدالصمد)

في ((الموقف الادبي)) (دمشق) العدد ٢٢٠ - ٢٢١ آب - ايلول ١٩٨٩ .

من ص ٥٩ - ٦٤ .

وانظر نقدنا لترجمة كتاب روجر آلن :

- أبو هيف ، عبدالله . الرواية العربية - ملاحظات وتصويبات في «الثورة» دمشق - ١٩٨٩ .

(٤٠) الأدب العربي : تعبره عن الوحدة والتنوع - ص ٢٨٣ .

(٤١) نفسه - ص ٢٠٣ وما بعدها .

(٤٢) فكرة القصة . ص ٤٨ وما بعدها .

(٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة - السنة ٢ العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ .

انظر أيضا :

- القصة في دولة الامارات العربية المتحدة - السنة ٣٧ العدد ٩ - أيلول ١٩٨٩ .

وخلال هذه العقود الأربعة أصدرت «الأداب» أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد ، ولكننا آثرنا المقارنة بين هذين العددين لخلاء الصورة .

(٤٤) الرواية وفن القص - المجلد ٢ - العدد ٢ آذار ١٩٨٢ .

- القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها - المجلد ٢ - العدد ٤ - أيلول ١٩٨٢ .

(٤٥) سليمان ، نبيل - النقد الأدبي في سورية ح ١ دار العارابي - بيروت ١٩٧٩ .

انظر ايضا : أبو هيف ، عبدالله . الأدب والتغير الاجتماعي في سورية - اتحاد الكتاب العرب دمشق

١٩٨٩ .

- سلطان ، د . جميل : فن القصة والمقامة - دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لأول مرة

عام ١٩٤٣ .

(٤٦) عبدالرحيم ، محمد عبدالرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي في «فصول» (القاهرة) المجلد ٧

العدد ٣ و٤ نيسان - أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ - ١٠٦ .

(٤٧) انظر على سبيل المثال :

- الحكيم ، توفيق . زهرة العمر - القاهرة ١٩٤٣ .

- حسين ، طه : ج ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٣ .

- حقي ، يحيى : اشجان عضو منتسب : سيرة ذاتية في مؤلفات القصص ١ - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ ص ٩ - ٥٦ .

(٤٨) انظر :

- شلش ، د . علي : (اعداد وتقديم) سلسلة الاعمال المجهولة - مصطفى لطفى

المنفلوطي . دار رياض نجيب الريس للكتاب والنشر - لندن ١٩٨٨ .

- أبو هيف ، عبدالله : المنفلوطي سياسيا - في «الثورة» دمشق العدد ٨٠٨٠ تاريخ ١٤ / ١٠ / ١٩٨٩

ص ٩ .

(٤٩) صبحي ، محيى الدين : الشاعر العلامة أمجد الطرابلسي والنقد الاكاديمي في «الوحدة» (الرباط)

السنة ٥ العدد ٤٩ ص ١٦٠ - ١٧٥ .

وما يجدر ذكره ان الالتباس في مفهوم الشعر والشعرية ، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة

نتائج بالدرجة الاولى عن التباس المصطلح والتهجية القائمة بتأثير النبوية والتفكيكية وما بعدهما دون الوعي

بالتراث ، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باختين «قضايا جماليات ديستوفسكي» .

انظر :

- باختين ، ميخائيل : شعرية دستوفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حياة شرارة) دار تويقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦
- (٥٠) القط ، د. عبدالقادر: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة د. عدالحمد القط) دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣
- (٥١) انظر:
- عدة مؤلفين : نظرية الرواية (ترجمة د. انجيل بطرس سمعان) الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١
- ويليك ، ريبه واوستن وارين . نظرية الأدب - (ترجمة محيى الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب) وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٧٢ .
- جون هالبراين : نظرية الرواية (ترجمة محيى الدين صبحي) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .
- وكان صدوره في أواخر الخمسينيات كتاب مترجم عن نظرية الانواع الادبية انظر: عون ، د. حسن (ترجمة) : نظرية الانواع الادبية - منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .
- (٥٢) لاشك ان ترجمة كتاب «الصوت المنفرد» لعراك اوكونور عام ١٩٦٦ من أهم الانعطافات في وعي فن القصص ، أما أول كتاب عربى مؤلف حول نظرية القصة فهو:
- المرزوقي ، سمير (وزميله جميل شاكر): مدخل الى نظرية القصة - سلسلة علامات - الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الحزائر) ١٩٨٥ .
- وكان قد أصدر يوسف الشاروي كتابا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظرى فى القصة القصيرة :
- الشاروي ، يوسف : القصة القصيرة نظريا وتطبيقا - كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .
- (٥٣) انظر:
- المسدى ، عدالسلام . النقد والحداثة مع دليل نيلوغرافى - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .
- الخورى ، بولس : التراث والحداثة ، معهد الانماء القومى - بيروت ١٩٨٤ .
- وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقالات التي ظهرت في السبعينات قد أشارت لمناشيه بالتنظير للقصة والسر والحكاية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة في آن معا . كما هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ورشيد الغزى وسواهما .
- ثم ظهرت أثناء ذلك وبعده الكتب التالية ، وهي شديدة الاهمية في سياق بحثنا . انظر:
- الواد ، حسين : البنية القصصية في رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧٦ .
- عصمور ، د. جابر: مفهوم الشعر - دراسة في التراث الشعري - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .
- وغير بعيد عن ذلك ما بحثه شكري عزيز الماضى حول نظرية الادب في التراث العربى - انظر:
- الماصي ، شكري عزيز: في نظرية الادب - سلسلة النقد الادبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .
- وفي هذا المحال أيضا نشير الى أهمية دراسة السر والحكاية في القصص الشعبي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصصي العربي .
- (٥٤) ابراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية - دار العودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس) ١٩٧٤ .
- وهذا الكتاب ينطلق من منهج بروب في علم الحكاية وتشكلها ، على أنه من أحدث المناهج المعاصرة في تصنيف القص الشعبي .

٥٥) نشر ابراهيم الخطيب ترجمة لنصوص الشكلايين الروس لأول مرة في الدوريات المعربية في أواخر السبعينات ثم جمعها فيما بعد في كتاب ((نظرية المنهج الشكلي)) المشار اليه من قبل .
كما ترجمت في هذا الاطار بعض أعمال المنظرين الشكلايين في الدوريات لشلوفسكي وجاكوسون وإيغلسون مثلما جرى الحديث عنهم وعن انجازاتهم وبخاصة أثر وفاة شلوفسكي قبل سنوات .
٥٦) انظر بعض كتب نقد القصة التي التفتت الى العدد التراثي للقصص ، وكانت ظهرت في الثمانينات :
- المقداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلعاش - دار السؤال بدمشق - ١٩٨٤ .

- ممو، أحمد - دراسات هيكلية في قصة الصراع - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤
- عدة مؤلفين : دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٦ .

- نور الدين، صدوق : النص الادبي : مظاهر وتحليلات الصلة بالقديم - دار اليسر - الدار البيضاء ١٩٨٨ .

- علوش، سعيد - عنف التحليل الروائي في أعمال اميل حبيبي - مركز الانهاء القومي - بيروت ١٩٨٨ .
٥٧) سليمان، نبيل : النقد الأدبي في سورية - ج١ - مصدر سابق .
انظر أيضا :

- مصطفى، د. شاكر - محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية - معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ .

- أبو شنب، عادل : صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .
- الخطيب، د. حسام : القصة القصيرة في سورية - مصدر سابق .
- أبو هيف، عبدالله : الشيخ راغب العشاني وفن القصة - ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)) مصدر سابق .

٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم : ينابيع الرؤيا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ .
حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الخصوص .
- اخلاصي، وليد . المتعة الأخيرة - اعترافات شخصية في الأدب - دار طلاس - دمشق ١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينشر وليد اخلاصي من التنظير . مما يجعلنا أقرب الى ادماج هذه الاعترافات بالقياس الادبي وسعي الكاتب الى تنظير قوامه المعايير بالدرجة الأولى .
وانظر أيضا :

- اخلاصي، وليد : اعترافات في التجربة الروائية في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩ - ١٣٠) ص ١٤٣ - ١٥١ .

٥٩) انظر :
- العجيلي ، عبد السلام : السيف والتابوت - مصدر سابق .
- العجيلي ، عبد السلام : أشياء شخصية - مصدر سابق .
- الجراي، ابراهيم (تحرير) : دراسات في أدب عبد السلام العجيلي - دار الأهالي - بيروت ١٩٨٨ .
- حبيبي ، اميل : ((أنا هو الطفل القليل)) أجرى الحوار محمود درويش والياس خوري في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٨١ شتاء ١٩٨١ ص ١٨٠ - ١٩٨ .
- المدني، عز الدين : الأدب التجريبي - مصدر سابق .

- ٦٠) انظر على سبيل المثال .
- هلسا، غالب : أدباء علموني - أدباء عرفتهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق) ١٩٨٩ .
- ميف، عبدالرحمن : شخصيات كالفخ تورط غيرها (أجرت الحوار سلى النعيمي) في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ٩ ص ١٧٩-١٩٧
- الخراط، ادوار: على سبيل التقديم - في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٤-١٩٨٤ ص ٥ - ١٤ .
- ٦١) - محمد برادة في : الأدب العربي - تعبيره عن الوحدة والتنوع ص ٢٠٧ .
- ٦٢) انظر بعض أحاديث نجيب محفوظ في :
- حافظ، صبري (تحرير): نجيب محفوظ : أتحدث إليكم - دار العودة - بيروت ١٩٧٧ .
- ٦٣) - سبل المؤتمرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ص ٣٤ .
- ٦٤) - تعد جهود عبدالفتاح كيليطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي، وقد سبقت الإشارة لبعض كتبه .
- ٦٥) نجيب، د. ناجي : كتاب الاحزان - دار التنوير - بيروت ١٩٨٣
- ٦٦) حنا، د. عبدالله : من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان - النصف الأول من القرن العشرين - دار الأهالي - دمشق ١٩٨٧ . ص ٦٧-٢١٠ .
- ٦٧) - أبو هيف، عبدالله : حصاد الثمانينات : التفكير الأدبي وآفاق التسعينات في ((الثورة)) دمشق - ١٩٩٠ / ١ / ٤ .
- ٦٨) - دراج، د. فيصل : حوار في علاقات الثقافة والسياسة . منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الاعلام والثقافة دمشق ١٩٨٤ .
- ٦٩) مروة، د. حسين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي - دار مكتبة المعارف - بيروت ١٩٦٥ .
وانظر أيضا
- مروة، د. حسين : بحث عن الواقعية الواقعية - في ((الوحدة)) (باريس) - السنة ١ العدد ١ - تشرين الأول ١٩٨٤ - ص ٤٧-٥٢ .
- ٧٠) - العالم، محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة - دراسة في رواية اللجنة - دار الكلمة بيروت ١٩٨٧ .
- ٧١) - الشريف، جلال فاروق : ان الأدب كان مسؤولاً - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨ .

[شخصیات و آراء]

التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د. محمد محمد بنيعيش

من مميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتماد المكثف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة .

وبعد ، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسان إلا أنه لم يكن يعرف منهجا منظما ومواصفات كفيلة لضمان سلامة التحصيل العلمي في أرقى مستوياته كما هو عليه الحال في عصرنا وخاصة في العلوم التحريية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا اليوم بالعلوم الانسانية نحد أن مؤسسها قد يدعون أنهم السابقون الى اعتماد الدراسة الميدانية كمنهج للتحصيل العلمي المؤسس لهذه النظرية أو تلك . وبهذا الادعاء قد نحد إقصاء لمجهودات علماء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وحاصه ابداعات المفكرين المسلمين في هذا الميدان .

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقفه من البحث الميداني وتوظيف الاستمارات والاستبيانات تبين لنا انه توحد نماذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان .

بالاضافة الى هذا فقد وجدنا توثيقا نوعيا لهذا البحث ينبي بأحكام على طريقة السد الحديثي وعلى واقع ونوعية وأحوال الاشخاص محل البحث والتقصي ومن بين أهم المفكرين والباحثين المسلمين الذين شخصوا لـ هذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الانسانية نحد ابن حزم الأندلسي ٣٨٤ هـ بعرض لمنهجه كالتالي .

(أ) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى دراسة الظواهر ، هو كتابه «طوق الحمامة» وكعادة المؤلفين المنهجيين حينما عرض ابن حزم لكتابه هذا كان يث بين الفينة والاخرى بعض أهم أسس المنهج الذي يحدد مستوى دراسته وغايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحاً أو تلميحاً ، ومن بين أهم الفقرات المعبرة عن منهج ابن حزم في «طوق الحمامة» كقائهم عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه : «ولم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثرهم القول فيها موفيات على وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعمات التفسير مثل الافراط في صفة التحول وتشبيه الدموع بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم اليوم البتة وانقطاع الغذاء جملة الا أنها أشياء لا حقيقة لها ،

وانما اقتصر في رسالتي على الحقائق المعلومة التي لا يمكن وجود سواها أصلا على أني قد أوردت من هذه الوجوه المذكورة أشياء كثيرة يكفي بها لثلا أخرج عن طريق أهل الشعر ومذهبيهم^(١)

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية والمعاناة الشخصية وانتقالا الى ملاحظة الآخرين والادلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث وذلك باتصال السند واعتماد الثقات في إيراد هذه الاخبار.

ولم يكن اعتماده في هذا الكتاب على آراء نظرية حاصة ونظرات فلسفية معروفة^(٢) بل اذا أورد فكرة استدلل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عن يثق به ، وذلك بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر»^(٣)

وحينما كان يكتب ابن حزم عن الحب كان واعيا بضرورة التخصص والوقوف عند حدود الموضوع ، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية ، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانبا خاصا من حياة الانسان النفسية واتجاهاته الباطنية ، لهذا فكتاب «طوق الحمامة» لن يكون كتابا أخلاقيا من حيث القصد ولن يكون كتابا روائيا أو بلاغيا يقف به عند هذه الجوانب من حياة الانسان ، وانما هو كتاب نفسي بالدرجة الاولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان النفسية ، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها الى موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الا من باب الإيحاء أو إبراز وجه الرابطة بين هذا الموضوع أو ذاك وفي هذا يقول : «ولولا أن رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أخلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من المطبوع بالتطبع وما يضمحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في مثله ولكننا انما قصدنا التكلم فيما رغبته من أمر الحب فقط وهذا أمر كان يطول اذ الكلام فيه يتغنى كثيرا»^(٤).

فهو إن ذكر بعض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فانما ذكرها من باب علاقتها بالحب وارتباطها به ارتباط الراحيتين بالاصابع موظفا كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانسانية المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضع الحب ، وهذا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب وليس كما ذهب اليه زكريا ابراهيم من أن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب والشاعر والمؤرخ أكثر مما تناوله من وجهة نظر الفيلسوف والمحلل النفسي^(٥)

فكما مر بنا أن قصده الاساسي هو تبين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث ، ولئن كان هناك حضور مكثف لمثل هذه الموضوعات في الكتاب فإن ذلك لا يعي امكانية الاستغناء عنها في البحث العلمي اذ أن الشعر ما هو الا نموذج من نماذج الاتجاهات النفسية الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد ، وإبراز مصداقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع وهذا فإننا لا نكاد نجد في كتاب «طوق الحمامة»

فكرة نظرية مفصولة عن حادثة شخصية أو تاريخية أو استتهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في البحث النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحظة المباشرة وغير المباشرة كما اعتمد منهج الاستبطان ، بالإضافة الى هذا فإن منهج ابن حزم منهج توثيقي في أبحاثه^(١) . وهذا التوثيق يقتضى منه ايراد الاخبار^(٢) المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستنتاجات قطعية ومعصدة بالوثائق اللازمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم
من بين النماذج التي تبين لنا قوة المنهج العلمي المتبع عند ابن حزم نذكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب .

«وأما العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شئ حسن وتميل الى التصاوير المتقنة فهي اذا رأت بعضها تثبت فيه فإن ميرت وراءها شيئا من أشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وان لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وان للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية»^(٣)

فبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في ايراد النماذج الماثورة والاحداث المعصدة لهذا المذهب النظري ثم يحتم دراسته بأبيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحث فيه . وهذه الايات كلها معان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نذكر من بينها بعض أبيات هذه القصيدة النفسية التي كان البعض - كما يذكر ابن حزم - يسميها «الادراك المتروهم»

تري كل صدبه قائما	فكيف تجد اختلاف المعاني
فيا أيها الجسم لا ذا جهات	وياعرضا ثابتا غير فان
نقضت علينا وجوه الكلام	فما هو مذ لحت بالمستبان ^(١)

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حزم شكل بحثا علميا موضوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطراب الخواطر كأحداث الأسرار ، وانها هي سيرة ذاتية بناء تحكي عن نفسها وعن غيرها لكي تقيم نظرية أو تصدر كلمة تحوى جنسا ونوعا . . . الخ .

وعندما كان يصب اهتمامه بدراسة شخصية معينة من أجل اقامة بناء نظري فإن اختياره لهذه الشخصية كان يقوم على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومتانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أو المراجعة ، ومن بين نماذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس «لا يهتمون في تمييزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال لحسن اختيارهم ولا تقصير في حدسهم ، قد وصفوا أحبابا لهم في بعض صفاتهم بما ليس يستحسن عند الناس ولا يرضى في الجمال ، فصارت هجراهم وعرضة لاهوائهم ومنتهم استحسنهم ثم مضى أولئك إما بسلو أو بين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم

استحسان تلك الصفات ولا بان تفصيلها على ما هو أفضل منها في الخليقة ، ولا مالوا الى سواها بل سارت تلك الصفات المستجادة عند الناس مهجورة عندهم وساقطة لديهم الى أن فارقوا الدنيا وانقصت أعمارهم حينما منهم الى من فقدوه ، وألفه لمن صحبوه ، وما أقول ان ذلك كان تصنعا لكن طبعاً حقيقياً واختياراً لا دخل فيه ولا يرون سواه ولا يقولون في طي عقدهم بغيره " . . . وما أصف من منقوصي الخطوط في العلم والادب لكن عن أوفر الناس قسطاً في الإدراك وأحقهم باسم الفهم والدراية " (١) وعلى هذا النهج سار في إقامة دعائم دراسته في الكتاب وكثيراً ما يأتي بذكر الشخص المستشهد بحالته النفسية أو العاطفية الخاصة مقروناً بذكر مكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث (٢) لكي يبرهن للقارئ بأن هذه الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمين والرمي في عمائة وإنما هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يمكن أن تمثله الموضوعية . ولربما هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته ، قد يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة ، إذ أنها لم تخل من نقائص اذا قسناها بالمنهج الذي ذكرناه عن ابن حزم من حيث اكساب المطالع للكتاب الثقة بالنتائج المحصل عليها .

(ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .

(١) فالمنهج الذي سلكه مثلاً فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) بالتركيز على شخصيات محددة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة ، وخاصة شخصية هانز الصغير الذي كان يمثل محور دراسته كلها ، لا يقيد العلم اليقين بالنتائج المحصل عليها من خلال هذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات (٣) إذ أن طريقة التحليل هذه التي شملت شخصية هانز الصغير كانت تعتمد على الاحتمالات أكثر مما يفيد القطع بصورة برهانية على صحة النتائج المحصل عليها . وهذا ما جعل فرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياته بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كان يحتلج نظرياته ، وذلك حينما شعر بتناقض في إحدى نظرياته عن العرض وأسبابه عند هانز بأنه " لو أن العرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لاضد أبيه وإنما ضد الخيول ، لما كنا نقول ، وهذا بيد و غريباً أنه مصاب بعصاب ولا بد أن يكون هناك خطأ ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض " (٤) ، وكذلك نجد حضور هذا الاحتمال يظهر عند الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الروسي وخوفه من الذئب ، فإنه يحلل سبب خوفه هذا على غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والد هذا المريض الروسي كان يقلد الذئب أثناء لعبه معه وكان يهدده مازحاً بأنه سيأكله " (٥) ، وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسية تطرح تساؤلات عدة حول قيمة شهادتي هذا الطفل الصغير وأبيه بصفة خاصة إذ كانت " تقارير الأب عن سلوك هانز عرضة للشك في عدد من الموضوعات ، وعلى سبيل المثال فقد حاول الأب أن يقدم تفسيراته لملاحظات هانز وكأنها حقائق مقررة ، كما أن شهادة هانز نفسه لا يمكن الاعتماد عليها إطلاقاً لأسباب عديدة ، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسابيع الاحيرة لمخاوفه المرضية ، بالاضافة الى أنه قد قدم العديد من التقارير غير المنسقة والمتعارضة أحيانا ، والأهم من ذلك هو أن معظم ما قدم على أنه آراء هانز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كلمات الأب ، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاضى عنه حين يقول : " في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبد أي اشارة لامتلاكه اياها . كما أن انتباهه كان لا بد أن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الاب شيئا ما ، وقد يقل هذا من القيمة الدهانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية " ويقول وولب وارخان تلخيصا لذلك " ان شهادة هانز لا تخضع فحسب لمجرد الابعاء ولكنها تحتوي أيضا على مواد كثيرة ليست من قوله على الاطلاق " (١) واذا تتبعنا الاستبيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الاسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حول الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية ، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هو أن المادة " التي قام عليها تحليله " قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير مكتوبة منتظمة ، ولقد تمت بين الأب وفرويد عدة مناقشات تتعلق بالمخاوف المرضية للصغير هانز ، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! " (٢) ، ومن خلال هذا تبدو الموضوعية ضعيفة عند فرويد ، فهي لا تستند الى وثيقة في الاستبيانات ولا الى إحكام نظرية قطعية الدلالة ، وهذا راجع الى غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك الى نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق . فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الاسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير ، وصياغة بعض هذه الأجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ . فلربما لم تكن لدى الصبي أية اشتغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويد (٣) ، وكان ذهنه خاليا ، لكن من خلال إثارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولد لدى الطفل اتجاه خاص في سلوكه وشرود ذهني في موضوعات كان في غنى عنها لولا افتعال هذا الجو المسرحي " (٤) المستفز لمكان شخصية الطفل التي كانت مازال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار سبواء على المستوى العقلي أو العاطفي لهذا فكل أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتماد عليها في بناء نظرية ما ، ولم تكن العشوائية يوما ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية ، بالاضافة الى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه ، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكويه الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفرس في الصبي ويستدل به على عقله الحياء فإنه يدل على أنه قد أحس بالقبيح ، ومع إحساسه به هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه ، فاذا نظرت الى الصبي فوجدته مستحييا مطرقا بطرفه الى الارض غير وقاح الوجه ولا محقق اليك فهو أول دليل نجابته ، والشاهد لك على أن نفسه قد

أحست بالجميل والقيح وأن حياءه هو انحصار نفسه خوفا من قبيح يظهر منه ، وهذا ليس بشيء أكثر من إيتار الحمل والهرب من القبيح بالتميز والعقل وهذه النفس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك ومخالطة الأضداد الذين يفسدون بالمقارنة والمداخلة ^(٢١) وهذه الخصلة المميزة للطفل في أول نشوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل ، وهي تعبر في حضورها أو غيابها عن انعكاس لا شعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما ^(٢٢) ونفس الشيء هو الذي ذهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسابه للفضائل والردائل بينما تكون هذه الأخيرة أقرب اليه وله نزوح نحوها اذا لم يواجه التوجيه الخلقي السليم لأنه " مهما أهمل في ابتداء نشوئه خرج في الاغلب ردىء الاخلاق حسودا سروقا نهاما لحوحا ذا فضول وضحك وكباد ومجاعة " ^(٢٣) .

وليس بمستبعد أن يكون هانز من النموذج الذي ذكره الغزالي في هذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهمة عند النشوء فكانت التتيحة العلمية التي توصل اليها فرويد مجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاسئلة غريبة على مرحلة حياته . ولو جاء فرويد الى مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوء اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلماء المسلمون بأنه من علامات السجادة لدى الطفل ، فإنه قطعاً سيجد أن أحكامه ونتائجه عن هانز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكاً وأخلاقاً ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصبح قانوناً متحكماً في مساراتهم واتجاهاتهم السلوكية .

ومما يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتماده على الاساطير ^(٢٤) في اثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التي يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونانية ^(٢٥) ولا يرى في هذا الموضوع الميثولوجي مجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس نشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيداً لفكرة وجود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة - حسب رأيه - في الانسان منذ الطفولة «فكان» التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيداً كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، ومما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات الميثولوجية ^(٢٦)

ولئن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتماد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهذه الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين ^(٢٧) وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج . ب . واطسون وهو المؤسس الشهير لمدرسة السلوكيين والذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المخاوف المرضية تجريبياً باستخدام وسائل كتلك التي استخدمها بافلوف في عملية تكوين التشریط البسيط ، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من العمر أحد عشر شهراً ^(٢٨) .

وليس قصدنا في هذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هو محاولة تسليط الضوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركة أساسا حول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحققة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديثة عن فرويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طوق الحمامة » يهم جانبا مهما من جوانب الاتجاهات النفسية عند فرويد والمتعلقة بموضوع الجنس والعاطفة الخائمة حوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دوافعه^(٣) أو غاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

٣) فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليما قبل أن يصير سقيما ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خلال المقارنة بين هذه الاضداد يخرج بنتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كليا ، وبهذا قد يحسب السقيم سليما وهو ليس كذلك ، والاضداد أندلا ، والاشياء اذا أفرطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها نشأبت ، قدرة من الله عز وجل تضل فيها الاوهام ، فهذا الثلج اذا آدم من حبسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح اذا أفرط قتل ، والغم اذا أفرط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمع من العينين ، وهذا في العالم كثير^(١)

فكان هذا من بين أسسه المنهجية والمميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائما الى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والملاحظة الحقيقية ، فنراه في اغلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالاشارة الى انه رأى هذا الامر المنصوص عليه رأى معاينة ومعايشة بـ . « رأيت من أهل هذه الصفات » أو « قد رأيت من هذه صفته »^(٢)

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعا ما ، حتى انه قد يحدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه أن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقائع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعيا منه الى تحري الموضوعية واعتماد الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعن وعي ودراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : « ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا وأنا مبتدئ بأبعد ما يمكن أن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يتبدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا أي شاهدته لم أذكره لغرابته »^(٣) ، أما اذا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيرا بقوله « قد وقع لغير ما واحد » أو « قد عرض هذا لغير واحد » ، لكنه رغم تسليمه بكثرة ورود مثل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصادقية لكي تصير قانونا عاما ، وانما يحكم فيها فكره ويردها اذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كما نجده في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلا دقيقا مع الاقرار بوقوعه بكثرة في أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغيرما واحد ولكنه عندى بنيان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لأبد له اذ يخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة يتوهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرها ، قد مال بوجهه نحوها ، فان وقعت المعاينة يوما ما فحيثئذ يتأكد الامر أو يطل بالكلية وكلا الوجهين قد عرض وعرف ، وأكثر ما يقع هذا في ربات القصور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال ، وحب النساء في هذا. أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن» (١١)
(د) المنهج باختصار :

بعد هذا يبدو من اللائق القول بأن ابن حزم كان رجلا ذا منهج دقيق في كتابه « طوق الحمامة » هذا وأنه لم يكن مجرد أديب أو مؤرخ بالمعنى المألوف وإنما كان باحثا علميا يلاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعلل ويأتي بالتأني من مصادر موثوق بها وقابلة لكي تسمى إنسانية ، وذلك لأنها صدرت عن الانسان في طور كمال نموه للعقلي ، والجسمي ، فهو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو سن الرشد في أبحاثه كما فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر خمس سنين (١٢) وواطس مع ألبرت الذي كان يبلغ من العمر أكثر من سنة ، ودراسة علاقته بالفئران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتعميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسان كما فعل بافلوف بنقل المظاهر النفسية للكلب وجعلها قانونا لدى الانسان . . . الخ . ولكنه عالج موضوعات الانسان لدى الانسان الصغير له سلوكه الخاص والكبير كذلك ، والمرأة لها جوانب نفسية ليست لدى الرجال وكل جنس له خصائصه ، منها الثابتة ومنها العرضية التي تتأثر بالزمان والمكان والحركة والسكون . . . الخ .

ويبدو أن زكريا ابراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حزم حينما أجمله بقوله : « وربما كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع يعكس ما درج عليه الكتاب العرب من استطراد واسترسال واطناب ، فابن حزم يبدأ حديثه بالكلام في ماهية الحب ثم يتقل بعد ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي علاماته ومظاهره ويستعرض أنواعه ونماذحه ثم يتتبع أحوال المحبين وعوارض حبههم لكي ينتهي الى القول بأنه لم يحدثنا عن الحب بلغة الشعراء الحالمين بل هو قد اقتصر في رسالته على الحقائق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلا» (١٣)

ويضيف قاتلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في « طوق الحمامة » وعلى الرغم من أن ابن حزم ليس أول من كتب في الحب من أدباء العرب (فقد سبقه الى ذلك اخوان الصفا في بعض رسائلهم وابن المقفع في « الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعة رسائله في العشق والنساء) الا أن ابن حزم قد فاق كل هؤلاء في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترابط بحثه ورقة حسه وبعد غوصه ، وقد اتبع ابن حزم في دراسته للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التاريخية الصادقة والنماذج الشريفة المتنوعة وهذا ما جعل منها دراسة فذة في تاريخ الأدب العربي . . (٢١)

- وهو نفس الشيء الذي حدا بنا إلى اعتبار هذا الكتاب محور الدراسات النفسية عند ابن حرم ، وذلك كما رخر به من خصوصيات سواء منها المنهجية أو المعرفية التي سستخلص الكثير منها إن شاء الله تعالى .

* هوامش البحث

- (١) ابن حرم . طوق الحمامة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الثانية .
- (١) الدكتور زكريا ابراهيم . مشكلة الحب ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٣٢٤ .
- (٢) ابن حرم . طوق الحمامة ، ص ٢٦٠ .
- (٣) نفس المرجع ، ص ١٠٩ .
- (٤) زكريا ابراهيم . مشكلة الحب : ص ٣٢٢ .
- (١) ابن حرم ، طوق الحمامة ، ص ٤٠ .
- (٢) نفس المصدر ، ص : ٩٦
- (٣) نفس المصدر ، ص ٢٤ .
- (١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص : ٢٥ .
- (١) ابن حرم ، طوق الحمامة ص : ٤٧ .
- (٢) نفس المصدر ص ١٣٩ - ١٤٠
- (٣) سيجموند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص ١٦٨ دار الشروق بيروت . الطبعة الثالثة ١٤٠٣ و ١٩٨٣ م .
- (١) سيحوند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص : ٧١ .
- (٢) نفس المصدر ص : ٧٢ .
- (١) هـ. ج. اينزك . الحقيقة والوهم في علم النفس ، دار المعارف بمصر ، ترجمة قدرى حفي رؤوف نظمي ص : ١١٦ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٠٧ .
- (٣) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٦٧
- (١) هـ. ج. اينزك : الحقيقة والوهم في علم النفس ص : ١١٨
- (٢) ابن مسكويه : تهذيب الاحلاق تظهير الاعراق ص : ٥٨ مطبعة محمد علي صبيح وأولاده - ١٣٧٨ و ١٩٥٨ .
- (٣) الماوردي : أدب الدنيا والدين ، ص : ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد عيسى .
- (٤) الغزالي ، احياء علوم الدين ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ج ٣ ص : ٦٢
- (١) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٧٣ .
- (٢) سيجموند فرويد . تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ص : ٢٧٧ .
- (٣) فاليري لبيى : مذهب التحليل النفسي وفلسفة « الصرويدية الجديدة » دار الفارابي بيروت الطبعة الاولى ١٩٨١ ص : ٤٤ .
- (١) هـ. ج. اينزك : الحقيقة والوهم في علم النفس ، ص : ٩٤ .
- (٢) نفس المصدر ، ص : ١٢٢ .
- (٣) ابن حزم ، طوق الحمامة ص : ٢٤ .
- (١) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص : ٢٩
- (٢) نفس المصدر ، ص : ٧٥ .
- (٣) نفس المصدر ، ص ٣٦ .
- (١) ابن حزم : طوق الحمامة ص : ٣٨ .

- (٢) هـ.ج. ايزبك . الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥
(١) زكريا ابراهيم : مشكلة الحب . ص ٣٢٢ .
(٢) نفس المصدر، ص. ص: ٣٤٠

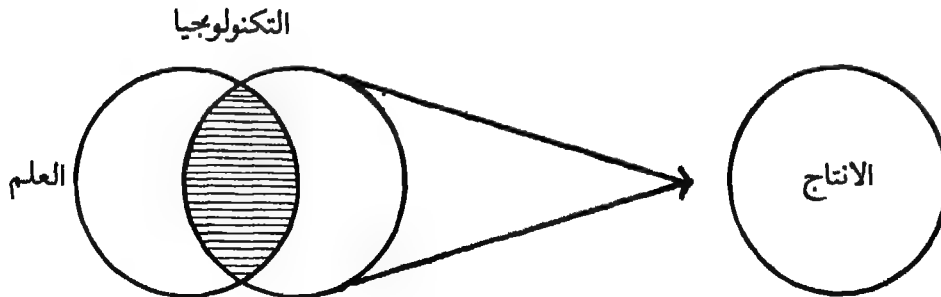
[مقالات]

عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية

د. علي فرغلي

تمهيد :

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها . وقد أدت هذه الثورة، من بين ما أدت اليه، إلى تغير السلع الاستراتيجية العالمية من المنتجات الصناعية والرعائية والمواد الخام إلى السلع المعلوماتية . فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصائيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقول : إن انتاج العالم من المواد الغذائية قد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥^(١) وذلك بفضل هذه الثورة العلمية . ونذكر هنا ما نشر بمجلة العربي^(٢) عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» "Pomato" الذي يطرح ثمار البطاطم على سطح الأرض وثمار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الزراعية . كما تدل الاحصائيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قد قل بنسبة تصل إلى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة . وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الثورة العلمية والتكنولوجية في تطوير كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة . ولعل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك^(٣) يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء Super Conductors وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في توفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأقمار الصناعية . ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا .



العلاقة بين العلم والانتاج^(١)

ولما كان من نتائج الثورة العلمية زيادة حجم المعرفة كماً وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاج، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية محسب، بل لكونها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلعة استراتيجية تفوق الأموال سخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها. وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدفع الأموال من الصناعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تغذي تلك الثورة العلمية والتي هي في نفس الوقت نتاجها، وتحول حزة كبير من الرأسمالية الصناعية إلى الرأسمالية المعلوماتية وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

١ - تدل مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر بوصوح في حياتنا اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الانسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية، ونذكر بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ- علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين الى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفضاء وتم اطلاق العديد من الأقمار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التليفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كما يستخدم بعضها لأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب لنجوم.

ب- العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعضاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية.

ج- صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكون الحاسب أقل حجماً وأرخص ثمناً وأكثر قوة، كما دخلت الحاسبات الآلية الحياة اليومية للأفراد في شكل البنوك الآلية وإشارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية. . . الخ، كما دخل الحاسب صناعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كفاءة اقتصادية أعلى في استخدام الوقود.

٢ - تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي وانشاء مراكز الأبحاث التعددية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الامريكية والبتاجون حوالي ٦, ٢^(٢) بليون دولار في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالإضافة الى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات

المتحدة National Science Foundation وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الأمريكية . ونذكر هنا على سبيل المثال بعض مظاهر الانفاق على مراكز أبحاث الذكاء الاصطناعي^(٦) في الفترة الأخيرة :

أ - بدأت اليابان أبحاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ICOT في ابريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٨٥٥ مليون دولار .

ب - بدأت الولايات المتحدة الأمريكية عدة برامج في DARPA 'Defense Advanced Research Projects Agency' بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار على أن تزيد لتصل إلى ألف مليون دولار ، وتأسس مركز أبحاث MC^٢ بأوستن تكساس عام ١٩٨٤ بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار سنوياً . وتنفق شركة الـ أي ب ام الأمريكية ألفي مليون دولار سنوياً على أبحاث الذكاء الاصطناعي كما أنشئ مركز لدراسة اللغة والمعلومات بجامعة استنفورد في ١٩٨٤ CSRI قدرها ٥٠ مليون دولار .

ج - تحول السوق الأوروبية المشتركة عدة برامج أبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي منها Europe Research Program in Information Technology بميزانية قدرها ٤٥٠ مليون جنيه استرليني .

هذه الأرقام تشير الى جزء يسير مما ينفق على الأبحاث في مجال واحد فقط من مجالات المعرفة ، ولا شك أن هذا يعطي فكرة عن كمية الانفاق على باقي المجالات وما يهنا هنا هو أن إحدى نتائج هذا الاهتمام البالغ والانفاق الواسع على الأبحاث العلمية هو نضاعف المعرفة الانسانية عدة مرات خلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحاث وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة . ويقدر متوسط ما ينشر سنوياً في أي فرع دقيق من فروع المعرفة بما لا يقل عن ٢٤٠٠ مقالة سنوياً^(٧) . وهذا يجعل من المستحيل على علماء اليوم قراءة واستيعاب هذا الكم الهائل من المعلومات . وكلما زادت المعلومات والمعرفة الانسانية عجز العالم عن متابعتها وازداد حمله بما قد يهيمه . ولهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستنفد كثيراً من وقته وجهده . ومن هنا أصبح للحاسب الآلي دور مهم في البحث العلمي ولم يعد الحاسب ، كما كان في الماضي ، حكراً على المهندسين والمتخصصين في علوم الحاسب الآلي ، بل أصبح من لوزام البحث العلمي سواء في العلوم الطبيعية أو الانسانية بجميع فروعها .

وكثيراً ما يستخدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلومات DATA BASE وقواعد المعرفة Knowledge Base حيث يمكنه حفظ الملايين من البيانات في ذاكرته وبسؤاله عن أي منها يعطينا الإجابة في توان معدودة . ولعل من أنجح تلك البرامج برنامج The Lunar System^(٨) الذي استخدمته وكالة أبحاث الفضاء الأمريكية ١٩٨١ ، وكان هذا البرنامج يحفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحصرها القمر الصناعي الأمريكي ويتولى الإجابة عن أسئلة العلماء الأمريكيين في مختلف أنحاء القارة الأمريكية وكان يعطيهم معلومات عن هذه العينات وخصائصها وما تم بحته منها والنتائج التي تم التوصل إليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث .

وكان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميع هذه المعلومات وأن يجيب عن أسئلة العلماء بدقة كما فعل الحاسب . وتقوم معظم المكتبات بالجامعات ومراكز الأبحاث ببناء قاعدة معلومات الكترونية عن الكتب والدوريات والمخطوطات التي تقتنيها ، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات . ويتيح هذا للباحث أن يحصل على جميع المراجع والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحه في دقائق معدودة . وكان هذا يستغرق من الباحث وقتا طويلا قد يصل الى عام كامل .

وتكونت شركات متخصصة في جمع المعلومات وحفظها وتصنيفها وتقديمها لمن يرغب مقابل اشتراك سنوي يتيح للمشارك الحصول على هذه المعلومات من خلال الحاسب الآلي بمنزله أو بمكتبه في ثوان معدودة ، ومن أشهر هذه الشركات شركة DIALOG ببالو ألتو بالولايات المتحدة ، وأتيحت للباحثين هذه الأيام برامج زهيدة الثمن تقوم عن الباحث بعمل الفهارس وقوائم المراجع بالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المختلفة بطريقة آلية وسريعة .

كما قامت شركة اي ب ام بتطوير برامج مثل CRITIQUE⁽¹⁾ تقوم بمراجعة النصوص الانجليزية وتصحيح الأخطاء المطبعية والأخطاء النحوية واقتراح التغييرات المناسبة في الصياغة والأسلوب .

وأنشئت شبكات اتصال الكترونية بالولايات المتحدة وأوروبا مثل ARPANET و BITNET و TIVOLI تصل بين جميع الجامعات الأمريكية والأوروبية ومراكز الأبحاث . وهذه الشبكة تمكن الباحثين من الاتصال المباشر بينهم ومن تبادل الآراء ونقل المعلومات باستخدام الحاسب الآلي بشكل مباشر مما يوفر وقتا وجهدا يمكن الباحث من استشارة أقرانه من الباحثين في أي مرحلة من مراحل بحثه والحصول على رأيهم في الحال . ويستفيد باحث العلوم الانسانية فائدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هذه ، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانية لا تعتمد على المختبرات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتمادها على تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية .

منهجية البحث في العلوم الأساسية :

يهدف البحث العلمي في العلوم الأساسية الى فهم وتفسير الظواهر الطبيعية واكتشاف التناسق الكامن خلف الأشياء - فقد وقف الانسان الأول حائرا أمام تساقط الأمطار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختلاف أشكال المادة . . الخ . وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر . وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجارب والأخطاء والقدرة على المقارنة والاستنتاج والتعميم والتنبؤ ، مما يوفر الأسس الفكرية للقدرة على اصدار الأحكام وتقديم البدائل والحصافة والحكمة ، وقد اهتم العلماء منذ القدم بوضع ومراعاة أسس منطقية وعلمية معينة لضمان صحة ودقة النتائج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم ، ومن هنا كانت المنهجية نابعة من واقع البحث العلمي ذاته . وعندما يتناول الباحث في فلسفة العلوم موضوع المنهجية فهو شأنه شأن عالم اللغة

الوصفي^(١٠)، لا يقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتعين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر الى مايفعله العلماء عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادئ والمنهج الذي يسرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفي الذي لا يضع القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوي للأفراد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية التي تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية :

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن نقول: إن هناك سمات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانية أو الطبيعية. ومن بين تلك السمات:

١ - التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لا يكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغفه بالكشف عن التناسق بين الأشياء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصية المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلاً منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافاً بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقد كان من الطبيعي أن يسعى العلماء إلى تفسير ذلك الاختلاف. وكان التفسير الأولي أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيمياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحدة^(١١)، وأن اختلاف أشكال المادة يرجع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة. فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالاً مختلفة من المادة إذا رتب بطرق مختلفة. ولم يكن من الممكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمرئية لأشكال المادة المختلفة، وسعت إلى ما يكمن خلف الظواهر وهي البنية الكامنة خلف ما هو ظاهر، وتجاوز ما هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والاحتمية للمادة نفسها. ومكنتنا هذا النهج من التوصل إلى تفسير عام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمکن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلستيك والنايلون الخ. وإذا نظرنا إلى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيما بينها حتى ليظن لأول وهلة أنه لا بد من دراسة كل لغة على حدة وفق نيتها الخاصة^(١١)، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الانسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبيعية تشترك في ثنائية البنية *Duality of structure*. فعناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلاً إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تشكّل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداتها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور الزمن وتسقط منها ألفاظ واستعمالات معينة، وتنمو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت عبارة " اللغات الحية "، فاللغات، مثلها مثل الكائنات العضوية، تولد وتشيخ وبعضها يموت كاللغة اللاتينية مثلاً وبعض لغات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. ولا توجد لغات متقدمة أو معقدة وأخرى بسيطة أو سهلة، فأى لغة انسانية قادرة على تلبية جميع احتياجات متكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وإنما تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات كالمادية التاريخية تحاول اكتشاف النسق في التطور التاريخي، وأن تستنبط القواعد العامة التي تحكم تطور المجتمعات البشرية باتجاه محدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

٢ - إمكان البرهنة *Falsifiability*

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل اثبات صحتها أو خطئها من مجال أبحاثهم. فمن بين الموضوعات التي تناوّلها علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للغة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان قد خلق ناطقاً مفكراً، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان البدائي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مثل أصوات الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجاته المتجددة. ووجد كثير من العلماء استحالة إثبات صحة أو خطأ مثل هذه النظريات لانعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراسات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتعد علماء اللغة المعاصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحاثهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣ - التنبؤ.

من أهم نتائج البحث العلمي أنه يعطي الانسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة

والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتمالات وتوقع الأحداث . فمعرفةنا بعلم الفلك وقوانين الضغط الجوي تمكنتنا من التنبؤ بالحالة الجوية ، وفهمنا لحركة النجوم تجعلنا نتنبأ بمواعيد كسوف وخسوف الشمس والقمر ، وفهم ظاهرة الزلازل الارضية فهماً كاملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الاجراءات لتجنب أثارها السيئة . وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي .

٤ - التحليل والتخليق :

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الانسانية وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل يسبق التخليق ، وأنه أكثر يسراً على العلماء . فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أسير بكثير من إعادة بناء البيضة بدءاً من مكوناتها الأساسية . وتحليل الشخصية المنحرفة أو المعقدة أسهل من توليد نفس هذه الشخصية . وتحليل الكلام المسموع أسير من تخليفه وجعل الآلة تتكلم . وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أسير كثيراً من قيامه بتأليفها ، مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلاستيك والنايلون . . وغيرها .

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الأساسية :

للعلوم الانسانية ، كما للعلوم الطبيعية ، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية . فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الوراثة . كما أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية . ومن سمات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التعددية . وتحول البحث العلمي من مجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث على حدة أو حتى مجموعة من الباحثين من نفس التخصص إلى مجهود جماعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة ، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة ، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحداً . وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية يعتمد على مساهمة علماء الانسانيات والاجتماعيات ، ولم يعد ذلك الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قائماً .

الاداب والفنون :

تشارك العلوم والآداب والفنون في كونها نشاطاً فكرياً إنسانياً خالصاً ، تبرز فيه القدرة الإبداعية للانسان منذ خلقه ، وتجدر الإشارة هنا إلى بعض السمات التي قد تميز العمل الأدبي والفني عن البحث العلمي :

أ- الأديب أو الفاضل هو انسان مدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وان كان يصقل موهبته، وهو يتميز بحساسية مرهفة لما يدور حوله ، وقدرة طبيعية على التعبير المبدع الخلاق . وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره له على الحجج المنطقية والاثبات النظري والعمل كما يفعل الباحث العلمي الذي يخضع تفسيره ونظريته لتمحيص عقلي ، ويبدل جهداً واعياً لاثبات نظريته وهو واع تماماً لما يهدف لاثباته .

ب- تتكون شخصية وقدرة الباحث العلمي من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمي ولابد له من دراسة النظريات السائدة في مجاله العلمي والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظواهر الدالة في الموضوعات التي يبحثها . أما الفنان أو الأديب فهو انسان موهوب بالدرحة الأولى وتزداد أصالته وقدرته بارياد تفردته وتميزه على أقرانه والكار في مجاله . بينما يتحتم على الباحث العلمي أن يخضع لمناهج وأساليب وطرق الجماعة العلمية التي ينتمى إليها ولا يخرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا التورات العلمية كنيوتن و آينشتاين ، وهؤلاء معدودون في التاريخ .

ج- يهدف الباحث العلمي في تفسيره للظواهر الطبيعية والاجتماعية إلى التحكم في الواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القوانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشري ، بحانب تعميق المعرفة بالعالم والذات ، وتقديم نماذج معرفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة . فمعرفة بقوانين الضغط الجوي وقوانين الحركة مكتنتا من اختراع الأدوات النافعة للانسان كالبطاريات السمتية وغيرها ، ومعرفة بقوانين الحرارة والتبخير مكتنتا من إنزال المطر الصناعي . . . وهكذا ، وفي المقابل لا يهدف الفنان أو الأديب إلى التحكم في البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره ، ، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان ، وفي حين أن نتائج البحوث العلمية تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعد في حياته ، تتجه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بنى جنسه وترهف مشاعره ووعيه ، أي أنها تسمو بالانسان نفسه .

د- يتم استبعاد النظريات العلمية السابقة التي ثبت خطأها من برامج إعداد وتدريب الجيل الجديد من العلماء . وهكذا تحمل النظريات الجديدة محل النظريات السابقة دائماً . أما في الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق . وبالتالي لا يستبعد الجديد القديم . فما زالت روائع المسرح الاغريقي مثل مسرحيتي سوفوكليس : " أوديب ملكاً " و " أنتيجون " تدرس إلى جانب مسرحيات شكسبير والمسرحيات الحديثة ولم تجب الكوميديا الإلهية لدانتى مثلاً ملحمة الإلياذة الاغريقية . أما العلوم فلا يهتم بالنظريات العلمية القديمة التي ثبت عدم صحتها سوى مؤرخي العلوم . historians of science .

المنهجية في علم اللغة :

اختلفت مناهج البحث في علم اللغة اختلافاً بيناً ، فالبحث اللغوي عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية في علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية. ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرُها إلى هدف البحث اللغوي. بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنه يمكن ارجاع الاختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه. فلا شك أن الظواهر في مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التي يسعى العلم في مرحلة معينة وبالتالي المنهجية إلى تفسيرها. بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحث اللغوي. كما أن النظرية التي تهدف إلى ربط أكبر عدد ممكن من الظواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه في مجاله وتهدية إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها. وبالتالي فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها هو تحديد أهداف البحث في مرحلة معينة من تاريخ العلم. وتحديد الهدف هو شرط ضروري لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث. فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوي هو تفسير ظاهرة اكتساب الطفل للغة الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة، بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا. فالدراسة الوصفية للغة الانجليزية تبين أن الفعل ليس له إلا زمانان فقط هما الماضي وغير الماضي كما في * will / would, go / went come / came وهكذا. وأنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل. وهذا الوصف صحيح. ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تذكر أن هناك زمن الحاضر والماضي والمستقبل في اللغة الانجليزية وذلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة. بل إن تسميتهم لزمن المضارع غير دقيق ولذلك يسميه علماء اللغة غير الماضي لأنه يمكن أن نعر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات... الخ. وهكذا تختلف قواعد اللغة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التي تكتب من وجهة نظر علمية بحتة بهدف رصد قوانين اللغة. وأهداف البحث هي جزء أساسي من النظرية العلمية. فالنظرية هي ذلك البناء العقلي الذي يحدد أهداف البحث اللغوي في مرحلة معينة من العلم، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسبل تقويم نتائج الأبحاث التي تجرى في إطار النظرية. وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيراً عن إدراك العلماء بعدم قدرة النظرية السائدة على حل الإشكالات الرئيسية، أو عن بروز إشكالات جديدة ظهرت من خلال البحث واستحال تفسيرها في إطار النظرية القائمة، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التي تعطي فيها النظرية القائمة نتائج خاطئة. كل هذا يدفع الهيئة العلمية لإعادة النظر في المفاهيم الأساسية للنظرية القائمة. بل قد يتطلب الأمر إعادة النظر في أهداف النظرية القائمة. ويميز " كيون " ^(١١) بين نوعين من الممارسة العلمية أو النشاط العلمي، فهناك التورات

العلمية التي تمثل قمماً في تاريخ العلم وتولد نظريات علمية جديدة، وهناك الممارسة الاعتيادية للعلم normal science وهي ممارسة العالم للبحث العلمي في إطار نظرية قائمة. وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقات. والممارسة الاعتيادية للعلم هي التي تحدث التغيرات الكمية الضرورية لإحداث الثورات العلمية، بل إنها هي التي تكشف عجز النظرية القائمة عن تفسير الإشكالات الجديدة، ولهذا كانت الممارسة الاعتيادية للعلم شرطاً ضرورياً لإحداث الثورات العلمية التي تعيد النظر في الأساسيات والمسلّمات وتطرح تصوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

تميزت الدراسة اللغوية عند القدماء بوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية : ١ - فهم القرآن الكريم فهماً صحيحاً ومعرفة ما في أحاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ - حفظ اللغة العربية من «اللحن» بعد الفتح الإسلامي ودخول العديد من الشعوب الأخرى في دين الإسلام وتعلمهم اللغة العربية .

وقد كان النحاة العرب واعين لهذه الأهداف . يقول ابن فارس^(١٥) «أقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب ، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله ﷺ - عربي ، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله - عز وجل - وما في سنة رسوله ﷺ - من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بداً .

ويقول الثعالبي^(١٦)

« فإن من أحب الله أحب رسوله المصطفى - ﷺ ، ومن أحب الرسول أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم ، ومن أحب العربية عنى بها وثابر عليها وصرف عليها همهته .

كان من الطبيعي أن تتأثر المفاهيم الأساسية وطرق البحث بهذا الهدف الذي كان واضحاً - كما رأينا - لعلماء اللغة العرب . فلم تكن النظرية اللغوية هي مهمهم الأساسي ولم يُعْنُوا بمقارنة أو دراسة اللغات الأخرى . وإنما انحصر جهدهم في التعمق في دراسة اللغة العربية لمعرفة أسرارها وقوانينها بهدف فهم النصوص الدينية والمحافظة على أصالة اللغة من تأثير الجماعات اللغوية الأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي^(١٧) :

« لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدؤون بها هو عملي قبل أن يصلوا إلى وضع «منهج نظري» لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، كانت قراءة القرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق - بلا شك - من التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللغوية عند العرب بحيث نراها بادئة بما هو عملي من حيث جمع الألفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغوية قبل الوصول إلى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابع .

من الواضح إذن أن هدف علماء اللغة العرب كان ينحصر في دراسة اللغة العربية دون غيرها من اللغات ، ولم تكن دراستهم للغة في حد ذاتها ، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتفسير وتأويل النصوص القرآنية والأحاديث النبوية «وحماية» اللغة العربية من التطور والتغير عن طريق تعييدها وتقنينها حتى تظل وسيلة العرب في جميع العصور لفهم القرآن وللاتصال بين العرب من المشرق إلى المغرب . وهكذا كانت دراستهم للغة ذات أهداف تطبيقية محددة ، ومن هنا كان الاختلاف بين أهداف البحث اللغوي عند القدماء وأهداف البحث في علم اللغة التوليدي (١٨-٢٢) الذي يهدف إلى تفسير ظاهرة اكتساب اللغة كما يهدف إلى وضع نظرية عامة للغة تجيب من بين ما تجيب عن الأسئلة التالية (٢٣) .

- ١- بماذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟
- ٢- ما هي الخصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟
- ٣- ما هي حدود الاختلاف بين لغة وأخرى ؟
- ٤- ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟
- ٥- ما هي قوانين تطور اللغات ؟

إنجازات علماء اللغة العرب :

أ- في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركز علماء اللغة العرب جهودهم على تحليل ووصف اللغة العربية ، وكانت دراستهم للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت إلى أن يتوصلوا إلى أسس نظرية هامة لا يمكن أن تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة . فوجد الخليل (٢٤) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصوات حسب موضع النطق . ويمضي بعد ذلك سيبويه (٢٥) ويصنف الأصوات حسب حركة الأوتار الصوتية Vocal Folds ويقسمها إلى المجهور والمهموس . أما ابن جني (٢٦) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي بما يبين أن العرب قد تعرفوا على فروع البحث اللغوي المختلفة . ورغم عدم ادراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الوقت أن مستويات التحليل وطرق البحث هذه لا تخص اللغة العربية وحدها وإنما هي تمثل بعض جوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة إنسانية فإن ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم .

ب- اتباع المنهج الوصفي :

اتخذ علماء اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا ، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصول على مادته العلمية من واقع السلوك اللغوي للعرب . فلم يفرض النحاة على

اللغة تصورههم لما يجب أن تكون . بل كانوا يصفون القواعد التي تولد النص اللغوي كما هو موجود في النص القرآني وكما يقوله العرب . ومن هنا كان تعقيد اللغة يتم بناء على السلوك اللغوي وبالاعتماد على النص .

جـ- البنية السطحية والعميقة للتحليل :

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنية السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغة العرب أن الوقوف عند هذه البنية السطحية يهمل كثيرا من الظواهر اللغوية . فمن الطبيعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغوية على «المستتر» أي أن هناك عناصر لغوية موجودة في بنية الجملة ، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية . كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظرية العامل والحذف والإدغام والحروف الأصلية والزائدة . ويكفي أن نذكر هنا أن علم اللغة الحديث لم يتوصل إلى مثل هذه التحليلات إلا في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال النظرية التوليدية Generative Grammar

المفاهيم الخاطئة لدى علماء اللغة العرب

أ- أفضلية اللغة العربية

اعتقد علماء اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان أحدهما ديني والآخر لغوي . فقد اعتقدوا أن اللغة العربية هي أفضل اللغات ، لأنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا فلا بد أن تكون أفضل اللغات وقد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السماوي الوحيد فالقرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحى من الله رغم أنها لم ينزلا باللغة العربية . وما يهمنا هنا هو الأسباب اللغوية فقد ذكر ابن فارس^(٢٧) مثلا أن من بين أسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير وتبين مثل هذه الأحكام عدم دراية العرب في ذلك الوقت باللغات الأخرى لأن هذه صفات تشترك فيها معظم لغات العالم . ولو اهتم علماء اللغة العرب في ذلك الوقت بدراسة العبرية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغتين نظرا لكونهما ينتميان لنفس «العائلة» اللغوية وهي عائلة اللغات السامية .

ب- انعدام الجانب التفسيري

حصر علماء اللغة العربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يولوا الجانب التفسيري أي اهتمام ، رغم أن الجانب التفسيري هو أساس العلوم بما فيها علم اللغة .

جـ- العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وقد ثبت علميا أنه لا علاقة بين الألفاظ أو الاسماء ومسمياتها ولو كانت هناك علاقة لما كانت هناك لغات مختلفة بالعالم ولاستطعننا معرفة اسم الشيء بمجرد النظر إليه .

البنوية في علم اللغة

أولاً: ما قبل البنوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية Sanskrit - لغة الهند القديمة - في نهاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضي البريطاني السير وليم جونز الذي كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تنسب إلى سلالة لغوية واحدة وأنها أعضاء في أسرة اللغة الأوربية الهندية Indo European Language إيذاناً ببدء مرحلة جديدة من مراحل البحث اللغوى . فقد اتجه علماء اللغة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة بين اللغات للتعرف على تلك اللغات التى توحى بنيتها ومفرداتها وأنظمتها الصوتية أنها تكون فيما بينها عائلة لغوية واحدة . كما اهتموا اهتماماً شديداً بدراسة التطور التاريخي للغات .

وأصبح « النحو التاريخي » و « النحو المقارن » يمثلان النشاط الأساسى لعلماء اللغة . ويمثل النحو التاريخي خطأ رأسياً في البحث بينما يمثل النحو المقارن خطأ أفقياً . فعلى المستوى الأفقى تقارن اللغات بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيداً لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة ، أما الدراسة التاريخية فتستبع هذه اللغات عبر فترات مختلفة من الزمن بهدف التوصل إلى اللغة الأم التى انحدرت منها هذه اللغات . ولا تزال الدراسة التاريخية للغات Historical linguistics تحتل مكاناً مهماً في علم اللغة العام ، ولا تزال تلقى مثل هذه الدراسات أضواء على القوانين التى تحكم تطور اللغات ، ومعرفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بما يمكن أو لا يمكن أن تتطور إليه لغة ما .

ب - المنهج البنوي في علم اللغة

يعدُّ فرديناند دي سوسير^(٢٨) ، عالم اللغة السويسرى ، مؤسس المنهج البنوي في علم اللغة الحديث . إذ ساهم بعدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة الحديث . وفرق بين الدراسة التاريخية diachronic للغة ما والدراسة الوصفية المتزامنة synchronic ، لهذه اللغة ، وأوضح أولوية الدراسة المتزامنة لأنها شرط ضرورى للدراسة التاريخية ، بينما العكس غير صحيح ، وذلك لأن الدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين ، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة لاحقة أو سابقة . وهنا فقط يمكن دراسة التطور التاريخي لهذه اللغة خلال هاتين المرحلتين من الزمن .

كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة Language والكلام parole ، فالكلام عند سوسير هو ما يقوله الأفراد ، وكل فرد يتكلم لغته بطريقة الخاصة التى قد تختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى . أما اللغة فهى موجودة في ضمير المجتمع اللغوى ككل .

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنوي أيضاً أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر مجموعة من المنظومات المتداخلة . تجمعها علاقات التشابه والتضاد . فالكلمات التى تحتها خط في الجمل الآتية تشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالأخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً .

(١) قابل زيدٌ عَمراً .

(٢) قابل الولد عَمراً .

(٣) قابل الولد الصغير عَمراً .

(٤) قابل الولد الصغير الذى ضربه أخى عَمراً .

إذن هناك علاقة تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذى ضربه أخى . وإذا كنا نعى نفس الشخص فهناك أيضاً اتفاق في المعنى . والتشابه هنا تشابه تركيبى ووظيفى إذ إن لها كلها بنية المركب الاسمى Noun phrase ، ومن الممكن أن تقوم أى منها بوظيفة الفاعل أو المفعول به في الجملة . بينما نجد في (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتها خط .

(٥) أخذت تينا لأخى .

(٦) أخذت طينا لأخى .

فالعلاقة هنا بين التاء والطاء علاقة تضاد مما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦) . كما نجد أيضاً أن النظم هو سمة أساسية من سمات البنية اللغوية ، وعلى عالم اللغة أن يكتشف النسق أو النظم في اللغة التى سيدرسها . فتتابع الأصوات في اللغات مثلاً له نظام دقيق ، ولكل لغة قوانينها الخاصة التى تسمح بتتابعات معينة ، أو تمنعها طبقاً لنظام اللغة . فمن المعروف مثلاً أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبدأ الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها إلى ثلاثة مثل :

pin (٧)

spin (٨) .

split (٩)

ولكن إذا بدأت الكلمة الانجليزية بثلاثة صوامت وكان أولها /S / فلا بد من أن يكون الثانى إما /K / أو /P / ، ولا بد أن يكون الثالث إما /I / أو /r / : وذلك مثل : street split : scream أما في اللغة العربية فمن المعروف أيضاً أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثة صوامت متتابعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنىوى في علم اللغة هدف البحث اللغوى بأنه دراسة وتحليل اللغة كما يستعملها الناس في وقت ومكان معينين . ويحدد لنا هذا الهدف المادة العلمية التى يقوم عالم اللغة بتحليلها وهى النص اللغوى أى ما يقوله الناس . وقد نقضت البنىوية الاعتقاد الذى كان سائداً آنذاك بأن اللغة المكتوبة هى أرقى وأفضل من اللغة المنطوقة ، وأن اللغة المنطوقة ما هى إلا صورة مشوهة للغة المكتوبة ، وأن لغة الأدب هى اللغة المثلى التى يحتذىها من أراد تعلم اللغة ، كما كان الاعتقاد سائداً بأفضلية بعض اللغات ، فقد عدّ البعض اللغة العبرية لغة الله ، إذ

نزلت بها التوراة، كما كان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغات الأوربية. وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للنبوية.

أسبقية الكلام:

- (١) من الواضح أن جميع لغات العالم هي لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة.
 - (٢) بدأ الكلام قبل الكتابة بفترات طويلة في تاريخ المجتمعات البشرية. فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة، بينما من المعروف أن الانسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة.
 - (٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولاً، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.
 - (٤) تعلم الطفل للكلام تلقائي، فهو يتعلم الكلام دون معلم بينما لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم.
 - (٥) الكتابة اختراع انساني ويمكن تغيير أنظمة الكتابة بقرار كما فعل كمال أتاتورك في تركيا، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهما كان اتخاذ قرار باضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة.
- اكتساب اللغة

يعتقد البنيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لغة. يتعود الطفل على سماع عبارات معينة ويبدأ في تقليدها وتكرارها، ويجد أن هذه العبارات تلبي له احتياجات فعندما يقول "إنني أريد لبناً" يتم احضار اللبن إليه، وهكذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه. فاللغة هي سلوك إنساني وتعلمها - شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى - هو اكتساب السلوك اللغوي Linguistic behavior عن طريق التقليد والمحاكاة والاستجابة للمثيرات stimulus - response

التحليل اللغوي

يرى البنيويون أنه يجب وصف كل لغة حسب بنيتها الخاصة، كما يجب عدم فرض بنية لغة على لغة أخرى. فقد حاول علماء اللغة التقليديون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليزية. وقد اهتم البنيويون بتحديد أدوات البحث وطرقه تحديدا قاطعا، فتولدت مثلاً نظرية الصوت phoneme theory، وحددت النظرية طرق تحليل اللغة على المستوى الصوتي ووضعت معايير تحدد بها الأصوات فيما يلي:

- a. minimal pairs
- b. phonetic similarity
- c. complementary distribution
- d. psychological reality

وهكذا زودت النظرية الباحث بما يهديه في بحثه وأرشدته إلى ما يجب أن ينظر إليه ويبحثه ، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنيوي التأكيد على أهمية إجراءات وطرق البحث ، وكان على الباحث في كل وقت أن يدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الذي توصل إليه ، وأنه كان يتبع باستمرار طرق البحث السليمة . وقد كان الاعتقاد أن السبيل الوحيد للتأكد من عملية البحث هو ضمان عدم تدخل الناحية الذاتية للباحث في بحثه . فعلى الباحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية . بل يجب عليه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه بتطبيقه إجراءات البحث اللغوي بدقة أن يضمن سلامة النتائج التي يتوصل إليها ، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الافراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي .

النحو التوليدي Generative Grammar

بينما كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنيويين دعا ناعوم تشومسكي - مؤسس المنهج التوليدي - عالم اللغة إلى التحول من مجرد وصف ورصد الظواهر اللغوية إلى العناية بتقديم تفسير عميق للظواهر الدالة . فهو يرى أن نجاح العلوم الطبيعية في العصر الحديث يرجع إلى متابعتها البحث عن المبادئ التفسيرية التي تنفذ إلى عمق الظواهر المتقاة لدلالاتها التفسيرية . ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المعرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري لا بد وأن تركز على ثلاثة مبادئ رئيسية :

- (١) التجريد : وهذا يقتضي بناء نماذج مجردة .
- (٢) الطبيعة الرياضية : هذه النماذج المجردة ذات طبيعة رياضية .
- (٣) المرونة الاستمولوجية : " هذه النماذج الرياضية المجردة أكثر واقعية إلى حد ما من الاحساسات العادية للعلماء " .

يقول تشومسكي : إن هدف البحث اللغوي هو وصف^(١٠) المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغوي ؛ فمن المعروف أن النص اللغوي قد لا يكون تعبيراً أميناً عن المعرفة اللغوية لدى المتكلم . فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التششت أو شروود الفكر أو السكر مما يؤثر على أدائه اللغوي . وفي هذه الحالات لا يكون أدائه اللغوي تعبيراً أميناً عن قدرته اللغوية ولا يكون الأداء performance تعبيراً سليماً عن الكفاءة competence إلا في حالة المتكلم المستمع المثالي في الجماعة اللغوية المتجانسة تماماً ، " وفكرة " المتكلم المستمع المثالي تحتوي على قدر كبير من التجريد ، وبالتالي يكون الاعتماد على دراسة النص اللغوي وحده غير كافٍ لوصف المعرفة اللغوية . ومن مظاهر المعرفة اللغوية لدى المتكلم قدرته على الحكم بأن مجموعة من الكلمات تشكل جملة سليمة في لغته أم لا . فمتكلم العربية مثلاً يستطيع الحكم بأن (١٠) ، (١٢) جملتان عربيتان صحيحتان ، بينما (١١) ، (١٣) غير صحيحتين :

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من على .

(١١) * على من أخذت الكتاب فاطمة .

(١٢) ذهب أحمد إلى الحديقة .

(١٣) * أحمد الحديقة إلى ذهب .

ولا بد من أن يضم النحو العربي الذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تمنع جمل (١١)، (١٣) وفي نفس الوقت تولد حمل (١٠)، (١٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلاً لماذا تحمل الجمل الآتية أكثر من معنى :

(١٤) قابل علي الوزير الذي انتقده .

(الوزير انتقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)

(١٥) ظن أحمد أنه نجح .

(أحمد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصاً آخر نجح)

كما يجب على النحو العربي أن يوضح لماذا في جملة (١٦) فاعل " يدفع " لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينما يكون فاعل " يدفع " في (١٧) هو مفعول " سأل " .

(١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ .

(يدفع زيد المبلغ) .

(١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ .

(تدفع فاطمة المبلغ) .

إن مجرد دراسة النص لا يفيد عالم اللغة كثيراً في تفسير هذه الأحكام التي يتفق فيها متكلمو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معرفتهم اللغوية .
البنية السطحية والبنية العميقة :

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مثلاً فقط لا يفسر كثيراً من الظواهر اللغوية ، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بد أن يتعدى عالم اللغة البنية السطحية إلى البنية العميقة وهو يستشهد بالآتي :

(18) John is easy to please

من السهل إرضاء جون

(19) John is eager to please

جون يتطلع إلى إرضاء الناس

فانه يبدو من البنية السطحية (١٨) ، (١٩) أنهما متماثلتان ، ولكن في الحقيقة يدرك متكلمو اللغة أنهما مختلفان تماماً .

فمن الممكن القول :

(20) It is easy to please John

يسمى لا يكون ان نقول :

(21) It is eager to please John

والسبب هو أن وظيفة المركب الاسمي " John " في (١٨) تختلف عنها في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة المفعول به المباشر للفعل " please " بينما هو في (١٩) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا يبدو هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين .

اكتساب اللغة :

يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

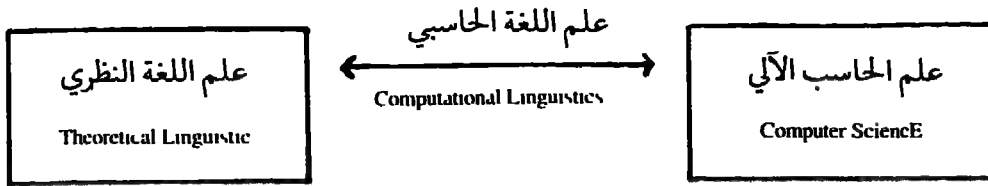
بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظام اللغوي لجماعته اللغوية في فترة وجيزة نسبياً لا تتعدى أربع سنوات أو خمساوي دون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية الهائلة من سماعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير إلى وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك علاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة . وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية شكل وبنية اللغة الانسانية كما تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عالم اللغة الأساسي هو الكشف عن هذه القواعد الكلية . وهكذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها إلى العناية بتفسير ما وراء النصوص . أي تحديد المعرفة اللغوية التي جعلت هذا النص ممكناً والتي تولد ما قيل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة :

أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جميع المجالات العلمية والعملية في الفترة الأخيرة إلى بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علماء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، مما أدى إلى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، وفي حالة علم اللغة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي .

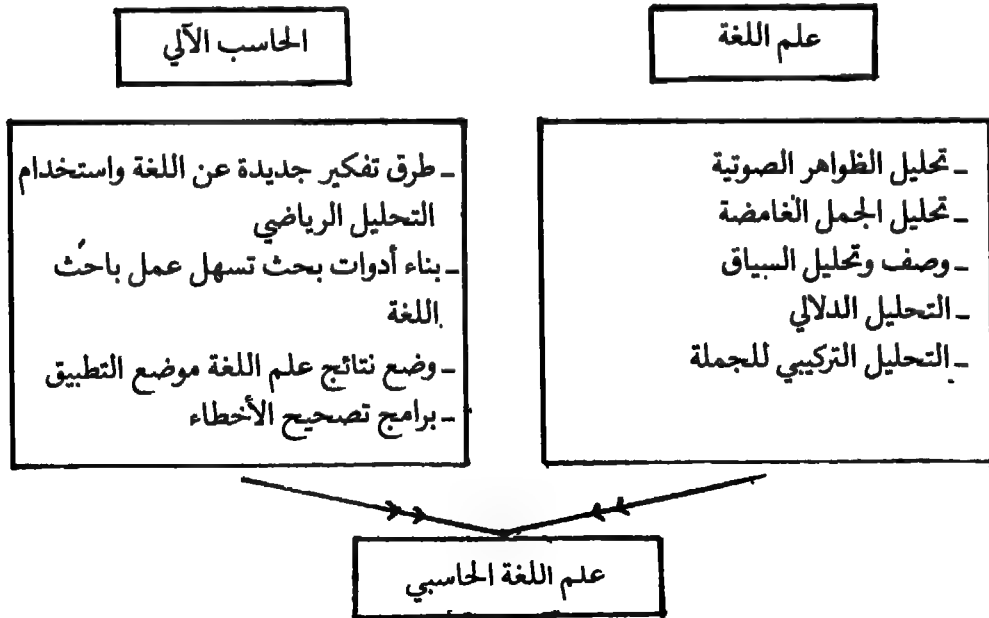
ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي .



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغة الحاسبي نموذجاً رائعاً للتعاون بين علماء الحاسب الآلي وعلماء اللغة . وتعتبر منهجية البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة والحاسب الآلي . فقد أدرك علماء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البرمجة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب ، ومن هنا اتجه البحث الى محاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية (٣٠) Natural Language Interface كما استفاد علماء اللغة من امكانيات الحاسب باستخدامهم برامج الاعرابParsers وبرامج تحليل وتخليق الكلام .

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الآلي .



- برامج تحليل وتخليق الكلام
- برامج الإعراب والتوليد
- الترجمة باستخدام الحاسب

شكل (٣)

يهدف علم اللغة الحاسبي الى بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية بهدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها :

- ١ - الترجمة باستخدام الحاسب الآلي
- ٢ - الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية
- ٣ - تمثيل المعرفة الانسانية Knowledge Representation
- ٤ - الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية
- ٥ - اختبار الانحاء التي يصفها علماء اللغة .

ونلاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنما هو علم تطبيقي ، وشأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلاً عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وإنما يتحتم عليه الاهتمام بجميع قواعد اللغة بأكملها وبشمولها حتى يمكن له أن يقدم برنامجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتمام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الاطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لاحتياسه بالحاجة الى وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلم اللغة الحاسبي فيما يلي :

علم اللغة العام	علم اللغة الحاسبي
١ - يركز على المقدرة اللغوية النحوية Grammatical Competence	١ - يهدف الى بناء برامج قادرة على معالجة قدر معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه
٢ - يهتم بالقواعد الكلية	٢ - يقبل حلولاً تقريبية تحل معظم الاستعمالات المطلوبة
٣ - يهتم بالتوصل الى أبسط الانحاء	٣ - يقبل برامج قد تفشل في بعض الاحيان
٤ - يهدف الى التوصل الى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الانسان .	٤ - يهدف الى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغة

خاتمة :

طرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعرضت مناهج البحث المختلفة في علم اللغة ابتداء من علم اللغة لدى العرب القدماء ووصولاً الى المدرسة التوليدية الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وآثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغة الحاسبي الذي يمثل قمة التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية في هذا العصر . كما أوضحت أيضاً أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية والطبيعية هي منهجية واحدة تهدف الى تفسير الظواهر الطبيعية والانسانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية - سواء منها الطبيعية أو الانسانية - ونظائرها التطبيقية .

* هوامش البحث *

- (١) محمد الرميحي - العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥
- (٢) ادوارد يونس مراجعة The Gene Business: Who should control Biotechnology .
- (٣) العربي - العدد ٣٤٠ مارس ص ١٨٧ The chronicle of Higher Education Volume 33, No. 27 March 1987 pp 1- 12
- * تم تمويل هذا البحث حثيا عن طريق وحدة برامج الأبحاث جامعة الكويت - منحة رقم RML 004
- * القى جزء من هذا البحث في الحلقة الدراسية التي نظمتها كلية الآداب بجامعة الكويت حول مباحث البحث في العلوم الاجتماعية والانسانية - ابريل ١٩٨٧ . وقد استفاد الكاتب من الاستئذ والملاحظات التي أبدتها السادة المشاركون بالمدوة كما استفاد ايضا من الملاحظات الواردة بتقرير أ . د . فؤاد زكريا عن الابحاث المقدمة من الحلقة والملاحظات التي أبدتها أ . د . عبدالعزاز مكاوي على هذا البحث مما كان له فضل كبير في اتمام هذا البحث بصورته الحالية .
- (٤) نقلا عن أسامة الخولي «الثقافة والاعتدال على الذات في الوطن العربي» ، الكويت ابريل ١٩٨٦ .
- (٥) The chronicle of Higher Education Volume 33 No 30 Jan 10 1987 p 26
- (٦) Peter Bishop (1986) Fifth Generation Computers Concepts Implementation and uses Ellis Harwood New York
- (٧) Andrew Malnor (1985) 'Instructional Materials Development' paper presented at the IBM Europe Institute Oberkoch, Austria
- (٨) W Woods (1973) Progress in National Language Understanding An Application to Lunar Geology APIS conference Proceedings pp 441 - 480
- (٩) K. Jensen, G. Heidron, S. Richardson and N. Hart (1986) PEG & CRITIQUE Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Toronto Canada
- (١٠) Philippe van parijs (1981) Evolutionary Explanation in the Social Sciences An Emerging paradigm Rowman & little field Totma, New Jersey
- (١١) Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton - Century Inc, New York,
- (١٢) L. Bloomfield 1933 Language New York Holt
- (١٣) على فرغلي "علم اللغة والدكاء الاصطعاعي ورقة قدمت في الندوة الدولية الاولى لجمعية اللسانيات بالمغرب - الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .
- (١٤) توماس كيون ١٩٧٠
- (١٥) ابن فارس «الصاحي» ص ٦٤ .
- (١٦) الثعالبي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢
- (١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .
- «فقه اللغة في الكتب العربية» دار النهضة العربية بيروت ص ٣٣ .

Aspects of the Theory of Syntax' Mit Press' 1965' (١٨) تشومسكي

_ The logical structure of Linguistic Theory, Plenum Press 1975 (١٩)

Lectures on Government & Binding, Far- (٢٠)

is Dordrecht 1981

- Knowledge of language, its nature origin and use N Piaget 1985

- Barriers MIT Press 19

(٢٣) عبدالقادر الفاسي الفهري اللسانيات «واللغة العربية :

نماذج تركيبية ودلالية» دار تويقال للشر - الدار البيضاء - المغرب

(٢٤) الخليل بن أحمد «العين» تحقيق الدكتور عبدالله درويش بغداد ١٩٦٧ ص ٦٤ - ٦٥

(٢٥) سيويه «الكتاب» بولاق ١٣١٧ هـ جزء ١ ، ص ٤٩٤ - ٤٠٧

(٢٦) اس جنى «الخصائص» تحقيق محمد علي النجار ، عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة

(٢٧) ابن فارس «الصاحي

Course in General linguistics (first edition 1916)

New York philosophical Library fifth edition 1959

(٢٨) فرديناند دي سوسير ١٩١٦ .

(٢٩) عبدالقادر الفهري اللسانيات «واللغة العربية ص ٢٤

(٣٠) رالف جريشمان ١٩٨٦

Computational Linguistics An Introduction Cambridge University Press Cambridge

(مصدر حديثنا)

أثينا السوداء : تأليف مارتن برنال عرض وتحليل

د مصطفى العبادي

الكتاب الذى نتاوله هنا بالعرض والقد يمثل جزءا من مشروع ضخم يكتمل فى ثلاثة مجلدات؛ وكما يتضح صراحة من عنوانه «أثينا السوداء، الحذور الأفرو - آسيوية للحضارة الكلاسيكية» أنه يهدف الى تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة. ونحن نتاول فى هذا المقال الجزء الأول الذى ظهر فى ١٩٨٧، ويقع فى ٥٧٥ صفحة وقد اختص المؤلف هذا الجزء بعنوان خاص، بعد العنوان العام، وهو «بدء اليونان القديم ١٧٨٥ - ١٩٨٥». ويتبين من حدة الألفاظ التى يستخدمها المؤلف فى العنوان والكتابة معا، أنه يقف موقفا رافضا من كل ما كتب عن اليونان القديم خلال القريبين الأخيرين، اللذين تتمثل فيهما دروة نضح الحركة العلمية فى أوربا وفى عبارة أبي العلاء المشهورة، يدعي مارتن برنال أنه قد جاء بها لم يستطعه الأوائل.

ونظرا لخطورة الادعاء وأهمية الموضوع، فيجدر بنا أن نتعرف أولا على شخصية المؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية أيضا، إذ أن مارتن برنال ليس من فئة الدارسين الكلاسيكيين التقليديين؛ ولا كان إعدادة الأكاديمي فى مجال الدراسات اليونانية القديمة، بل كان تخصصه الأساسى فى دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة. فبعد أن أكمل تعليمه الجامعي فى جامعة كمبردج ببريطانيا، عُين زميلا بكلية كنجز فى مجال دراسات شرق آسيا، وله دراسات متعددة عن تاريخ الصين الحديث، لعل أشهرها هو «الاشتراكية الصينية حتى ١٩٠٧»؛ الى جانب أبحاث فى العلاقات الثقافية بين الصين والغرب فى مطلع القرن العشرين، وفى دراسة السياسة الصينية المعاصرة. ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتمامه بالحرب فى الهند الصينية التى كانت دائرة آنذاك؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام الى دراسة الحضارة الفيتنامية، التى كانت لا تزال نادرة فى بريطانيا حتى ذلك الوقت. كما قام بزيارات متعددة لأقاليم الشرق الأقصى بما فيها كامبوديا وفيتنام الشمالية والجنوبية. ولم يقتصر نشاطه فى بريطانيا على العمل الأكاديمي، بل شارك أيضا فى مجال السياسة العملية، فكان عضوا فى حزب العمال البريطاني فى الفترة ١٩٥٧ - ١٩٦٥، واستقال منه بسبب اختلافه مع سياسة الحزب تجاه فيتنام. وهو عضو فى الجمعية الغابية البريطانية (Fabian Society) التى تمثل الهيئة الفكرية داخل نطاق الحركة العمالية. وقد شارك فى إحدى منشوراتها رقم ٤٢٠ التى صدرت فى مارس ١٩٧٣*. ولكن الفرقة بينه وبين حزب العمال لم تؤد الى استقالته كعضو عامل فى الحزب فحسب، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا، إذ انتقل مع بداية السبعينيات من كمبردج فى بريطانيا الى جامعة كورنل فى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعمل باحثا فى تاريخ الصين الحديث فى بداية الأمر؛ ثم عُين بعد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه government studies فى جامعة كورنل وغيرها من

الجامعات الأمريكية . ولعل تعيينه لهذا المنصب يكشف عن شدة تعلق مارتن برنال بالسياسة، فلم يكذب يترك ممارستها العملية في بريطانيا، حتى اعتنق ممارستها النظرية في أمريكا .

ويبدو أن انتقاله من العمل بجامعة كمبريدج إلى العمل بجامعة كورنل، ومن استغاله بالسياسة العملية في بريطانيا إلى السياسة النظرية في أمريكا، اقترن أيضا بتحول كامل في مجال اهتماماته الفكرية؛ فإذا ما تنتقل انتقالا مفاجئا وتتغير تعبيرا جذريا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى، وترتد من التاريخ الحديث والمعاصر إلى التاريخ القديم والمؤغل في القدم . ويحدثنا المؤلف نفسه في إيجاز عن هذا التحول، ويعترف صراحة أن دوافعه الأساسية كانت سياسية أيضا . فيقول في عام ١٩٧٥ عانى من «أزمة منتصف العمر» . ويسكت عن أسبابها الشخصية، ولكن أسبابها السياسية تتعلق بانتهاء التدخل الأمريكي في الهند الصينية، وبإدراكه أن الماوية في الصين قد أشرفت على نهايتها؛ وأن مركز الخطر في العالم قد انتقل من الشرق الأقصى إلى شرق البحر المتوسط، ويقصد به الصراع العربي الإسرائيلي . ثم يضيف أن هذا التغير دفعه للاهتمام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهودية المتناثرة في ثانيا أسلافه زادت حرسا على اقتفاء أثر هذا الجانب من «جذوره» . وهكذا شرع في دراسة تاريخ اليهود القديم، والعلاقة بين بني إسرائيل والشعوب المحيطة بهم، وخاصة الكنعانيين والفينيقيين؛ واتضح له أن العبرية والفينيقية، لم تكونا لغتين ساميتين فحسب، ولكن كانتا مفهوميتين لكل منهما، أي أنهما لهجتان للغة كنعانية واحدة (ص ١٢ - ١٣ من الافتتاحية) .

هذا هو ما يذكره المؤلف في افتتاحيته من أسباب سياسية يبرر بها تغيير مجال عمله الأكاديمي . ويمكننا أن نضيف إلى أسبابه تطويرين خطيرين كانت أحداثهما قد بدأت تتوالى وتتابع على خريطة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٤/١٩٧٥، وهما الحرب الأهلية اللبنانية وسياسة الوفاق بين مصر وإسرائيل . ولعله ليس من قبيل الصدفة المحضة أن الكتاب يختص بموضوعين أساسيين، هما مصر وفينيقيا وعلاقتها باليونان أثناء الألف الثاني ق . م . وكأن المقابلة السياسية بين القديم والحديث، تتمثل في أنه إذا كانت اليونان تمثل أوروبا قديما، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الدور في منطقة شرق البحر المتوسط حديثا . وهو يلمح إلى هذا التطابق بقوله «منذ ٢٩٤٩، أصبح اليهود - أو على الأقل الإسرائيليون - يُقبلون على أنهم أوروبيون كاملون» (ص ٣٥ - ٣٦) . ويترتب على هذه المقابلة، أنه إذا أمكن أن تنشأ قديما روابط بين اليونان الأوربية وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الآسيوية، كذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل «الأوربية» وكل من مصر ولبنان .

ويتبين من هذه المقدمة أن الكتاب الذي بين أيدينا ليس عملا علميا أساسا، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمة لمنهج البحث التاريخي، وإنما هو دعوة إلى فكرة سياسية معاصرة، حاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهد وما يناسبه من تفسيرات في التاريخ القديم . وكان من الطبيعي أن وجدناه - من أجل تحقيق مشروعه - يسلك سبيل الهواة،

وذلك باتباع طريقين؛ الأول لتعويض ما في تكوينه الأكاديمي من نقص، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصصين في المجالات العلمية المختلفة التي ليس لديه خبرة أصلية لسلوك دروبها. وهو يثبت في تقديمه ما يزيد على مائة من أساء هؤلاء الدارسين المتخصصين. وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التي يذكرها، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهدا غيره. أما الطريق الثاني، فهو تجنب منهج البحث التاريخي بالاتجاه إلى المصادر القديمة مباشرة، ولكن اتجه إلى تتبع تيارات معينة في الكتابات التاريخية الحديثة منذ القرن الثامن عشر إلى الآن. وبعبارة أخرى، فالكتاب يمكن اعتباره قراءة سياسية لنوع معين من المؤرخين في القرنين الأخيرين يصنفهم المؤلف بأنهم رومانتيكيون وعنصريون ومعادون للسامية.

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيبين أساسيين، الأول أنه كُتِب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الالتزام بمنهج البحث العلمي. وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أننا نبالغ فيما نذهب إليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتاب ومهجه، ولكن يكفي أن أحيل مثل هذا القارئ إلى ما يذكره أحد المتحمسين له، وهو الكسندر كوكبورن Alexander Cockburn في مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشرين دور نشر كبرى في إنجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتاب؛ من بينها مطابع جامعات هارفرد وكولومبيا وكورنيل وكمبرج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لضعف المنهج العلمي وعلبة الطابع السياسي.

(Zeta Magazine, April 1989, pp 33 - 5)

بعد هذا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التي أحاطت بفترة تأليف الكتاب وبشره، ننتقل إلى العمل ذاته ومادته؛ ونلاحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغرته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص، ولذلك نجده يسارع إلى تقديم نماذج من بعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات إيجابية في بعض مجالات المعرفة. ومن أشهر الأمثلة التي يستشهد بها، شليمان Schliemann، رجل الأعمال الألماني الذي وهب نفسه وماله للكشف عن آثار طروادة وموكني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتريس Michael Ventris، المهندس البريطاني/اليوناني، الذي جعل هوايته حل رموز الكتابة المعروفة باسم «الخطية الثانية» (Linear B) والتي ترجع إلى القرن الرابع عشر ق.م. في بلاد اليونان. وبعد عمل متصل دام نحواً من عشر سنوات نجح في محاولته وأعلن اكتشافه في عام ١٩٥٢ بأن الكتابة الخطية الثانية تسجل لغة يونانية قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية المعروفة. (ص ٤ - ٥)

وقياساً على هذه السوابق وأمتاها، يمرر برنالد إقدامه من خارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفي الواقع أن مؤلفنا أخذ موضوعه أخذاً جاداً طوال عشر سنوات كاملة، وجمع قدراً ضخماً من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعيناً - كما ذكرنا - بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل ركيزته الأساسية في هذه الدراسة هي درايته وخبرته الممتازة باللغات، حيث أن تخصصه الأصلي في حضارات الصين

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلمام باللغويات وأصولها القديمة والفروع التي انقسمت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغة خلال القرنين الأخيرين. وسوف نجده يقدم مادة أوفى في مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثري.

أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب، فهي وجود تصورين رئيسيين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة، الأول التصور القديم، والثاني التصور الأوربي أو الآري - كما يفضل برنال أن يسميه - وحسب التصور الأول يري برنال أن القدماء من اليونان أنفسهم كانوا يعتقدون أنهم استمدوا منابع حضارتهم من الشرق والجنوب، وعلى وجه الخصوص من مصر. ويذهب إلى أن هذا التصور ظل سائدا حتى القرن الثامن عشر. أما التصور الثاني، الذي يرفضه برنال، فيقول إن أصحابه يذهبون إلى أن أصول اليونان القدماء أوربية شمالية، ومن ثم، آرية. ويذكر برنال أن هذا التصور نشأ مع نهاية القرن الثامن عشر ثم ساد في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية، حين بلغ ذروته - في اعتقاد برنال - في الفترة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ تحت تأثير حركة العداء للسامية. ويلقى عليه في هذه الفترة الأخيرة اسم التصور الآري المتطرف: ثم تخف حدة هذا التطرف الآري بعد الحرب العالمية وقيام دولة إسرائيل ويظهر في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٨٥ ما يسميه برنال بالتصور الأوربي المعتدل، الذي تضمن عناصر من التصور القديم فيما يتعلق بتأثر اليونان القدماء بالحضارة المصرية القديمة. أما بعد ١٩٨٥ فيدعونا المؤلف إلى الأخذ بما يطرحه في هذا الكتاب، ويسميه بالتصور القديم المعدل (the revised old model)

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب، الذي يمهد له بفكرة عن شأ اللغات البشرية، فيقول إنه يؤمن بوحداية أصل اللغات (monogenesis) وذلك بسبب وجود علاقة عضوية بين اللغات الهندوأوربية ومجموعة اللغات الأفروآسيوية. ويذكر أن الانقسام بين الأصلين لهاتين المجموعتين ربما حدث منذ نحو خمسين ألف سنة على الأكثر، أما بالنسبة لأصل المجموعة الهندوأوربية، فربما يرجع إلى قوم من البدو الرحل في شمال البحر الأسود، وليس كما كان يظن من قبل أنهم كانوا يسكنون جبال وسط آسيا. وهو يشير إلى أن هذا هو ما استقر عليه الرأي خلال الثلاثين سنة الماضية، وعرف باسم (Kurgan Culture) وأمكن التعرف على ثقافة كورجان في منطقة شمال البحر الأسود، فيما بين الألفين الرابع والثالث ق.م، ويبدو أن أصحاب هذه الثقافة المادية، انتشروا غربا إلى أوروبا وفي اتجاه الجنوب الشرقي إلى إيران والهند وجنوبا إلى البلقان واليونان، ويضيف أن اللغات الحيشية ومجموعة لغات الأناضول تنتمي أيضا إلى مرحلة مبكرة من أسرة اللغات الهندوأوربية. أما المجموعة اللغوية الكبيرة الثانية الأفروآسيوية، فيعتقد أنها نشأت في منطقة البحيرات في شرق وسط أفريقيا، ومنها انتشر السكان غربا إلى تشاد، وشمالا إلى المغرب وجنوب مصر، وشرقا إلى إثيوبيا (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة)، ومنها إلى الجزيرة العربية ثم وادي الرافدين وسوريا، ويظن أن هذا الانتشار الكبير بدأ منذ الألف

التاسع ق. م ، وعلى ذلك فهو يذهب الى أن استقرار المتكلمين بالسامية في وادي الرافدين ، سابق على وصول السومريين المتكلمين بلغة هندوأوروبية في الألف الرابع ق. م . (ص ١١ - ١٢) .

بعد هذا التقديم اللغوي والاشارة الى فرص التقاء هذه اللغات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى موضوعه الرئيسي وهو المؤثرات الحصارية التي أخذتها اليونان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق. م . (٢١٠٠ - ١١٠٠ ق. م) ويبدأ الفصل عن « التصور القديم في العصور القديمة » (ص ٧٥ - ١٢٠) بفقرة مشهورة لهيرودوت يتسير فيها الى « ما أورده غيره من الكتاب من أن المصريين كانوا قد وصلوا الى البلوبونيز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم » (هيرودوت ٥٥ / ٦) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق. م . تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الخامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريبيدس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل الى أرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجبتوس وأولاده الخمسين ، وأن داناوس أقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم « اليبلاسجيين » . وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها كثيرون قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون واليبلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلوبونيز وكريت ؟ وهل اليبلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٢ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق. م . كانوا هيلينيين ويتكلمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي تردت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق. م . وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيما يتعلق باحتلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيون واليبلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨٢ - ٨٣) .

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول أن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر - رغم عدائه لهم - وهو الاهتمام بتفسير نصوص ذات طابع أسطوري أكثر من الاعتماد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع الثقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلا لجميع المشاكل ، إلا أنها - مع ارتفاع أساليبها وتزايد نتائجها - تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتأخرون . فالفارق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق. م . وعصر هيرودوت وايسخولوس ويوريبيدس قد يصل الى ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتائج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصديق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه .

من الأمور المستقرة بين دارسي تاريخ الشرق الأدنى القديم أن فترة الألف الثاني ق. م تمثل ذروة الحضارة المصرية وعاية اتساع سلطانها وتأثيرها في شرق البحر المتوسط ، اذ لم يقتصر سلطان مصر وتأثيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتد وتشمل كثيرا من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان . وقد أثبتت الحفائر الأثرية التي أجراها آرثر ايفنس Arthur Evans ودراسات بندلوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoutter وهيلين كانتور Helen Kantor وحفائر سيروبولس T. Spyropoulos وغيرهم ، أن علاقة مصر باليونان لم تتوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعد طرد الهكسوس في القرن الخامس عشر ق. م . وخلال عصر الدولة الحديثة وفترة تفوق مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط . * ومن المعروف أيضا أن كثيرا من الأفكار التاريخية التي سادت في القرن التاسع عشر قد ثبت بطلانها في القرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لفترة تاريخية مثل عصر البرنز ، ليس في اليونان فحسب ولكن في العالم كله ، نظرا لاعتماد الدراسة فيها اعتمادا مباشرا على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتابه مناقشة أو نقد الآراء السائدة الآن ، ولكنه يتجه الى مناقشة ونقد آراء القرن التاسع عشر بالذات . وقبل أن يصل الى القرن التاسع عشر ، يعقد الفصلين الثاني والثالث لتطور الموقف التاريخي في أوروبا تجاه مصر والحضارة المصرية . وهنا نجده يقدم صورة مشرقة للموقف المتسامح وأحيانا المتحمس الذي يتخذه من مصر رجال الكنيسة المسيحية وعلماء عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر (ص ١٢١ - ٨٨١) فتحت تأثير بعض كتابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون وديودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسوا كثيرا من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قد أخذوها عن الرافدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات الى هرميس مثلث العظلمات ، المصري Hermes Trismegistos ، ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هرميس هذه ، تضمنت جزءا من حكمة المصريين القدماء ومعرفتهم ، حتى اذا كان عصر النهضة الأوروبية وحركة احياء علوم اليونان ، ازداد تعلق الأوروبيين بالمصريين . ويبالغ المؤلف في تصوير الموقف الى القول « بأن الاغريق كانوا موضع الاعجاب بسبب حفاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القديمة » وإلى حد ما كان تطوير المناهج التجريبية في مجال العلوم وعلى أيدي رجال مثل باراسلسوس Paracelsus ونيوتن Newton بهدف استعادة ما كان قد فقد من معارف المصريين وهرميس » (ص ٢٤ - ١٥٧) . ويتجاوز المؤلف حد المبالغة الى درجة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشافه أن الشمس مركز الكون ، في القرن السادس عشر . فتحت تأثير ما كتبه فرانسيس بيكن F. Bacon في ١٩٦٤ ، حول البيئة الفكرية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتمام « بنصوص هرميس » التي تؤكد على قدسية الشمس وعبادتها ، نجد برنال يرى أن فكرة قدسية الشمس في نصوص هرميس ، هي التي وجهت تفكير كوبرنيكوس الى مركزية الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهي مركزية الأرض . واصح أن مؤلفنا لم يعتمد على نصوص كوبرنيكوس مباشرة ، ولو فعل لعلم أن كوبرنيكوس يقول صراحة في رسالة إلى البابا بولس الثالث عام ١٥٤٣ « أن أول إشارة إلى تبوت الشمس وتحرك الأرض ، قرأها في كتاب الأكاديميات لشرون » . * وخلال القرن السابع عشر والتاسع عشر بعد ذلك ، نجو بريق نصوص هرميس ، وتفقد جاديتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكن مفكري القرن الثامن عشر الذين اشتهروا « بالاستنارة بالعقل » (illuminati sapientia) لم يفقدوا اهتمامهم واعحابهم بمصر وتراثها القديم . ونظرا لأن بعض أعلام الاستنارة الراديكاليين الذين تحمسوا للحضارة المصرية ، اتجهوا أيضا اتجاها لاديبيا بلغ ذروته في فترة الثورة الفرنسية ، وحدنا رد فعل قويا من جانب رجال الدين ، وانصم اليهم بعض الكلاسيكيين . وبذلك تم تحالف بين دعاة اهيلينية ودعاة التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة « الرقي » المطرد في التاريخ ، ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيغل Hegel

ترتب على نظرية الرقي المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق ؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونان على حساب المصريين . ويرى المؤلف أن هذا التحول الرومانتيكي اقترن أيضا بالسرعة العنصرية نحو الأوربية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين اهيلينية والآرية ، وهذا هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع إلى السابع ص ص ١٨٩-٢٣٦) . ومع تسليما بالترابط بين اهيلينية والرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، فإن هذا التيار لم يمنع تيارا آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويتب وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيغل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم ، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر ، فاعتبر الرائد الثاني للكتابة التاريخية العلمية بعد إدوارد جيسون Edward Gibbon . أما في مجال الدراسات المصرية ، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علمائها من أمثال دوبويه Dupuis وشامبوليون Champollion وجومار Jomard في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ولم يكن الخطر الذي يهددهم يأتي من جانب اهيلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف ، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة ، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ٢٥٠ - ٢٥٣) . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، لم تتوقف الدراسات المصرية ، وحمل رايها أعلام آخرون مثل مارييت Mariette وفلنדרز بيتري Flanders Petri وجاستون ماسبيرو Gaston Maspero وكورت زيتسه Kurt Sethe وغيرهم ، دون أن يعترض سبيلهم غلاة الآرية كما يحاول المؤلف أن يؤكد ، مستشهدا ومُشَهِّرا بنقاط ضعف لدى بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Budge وإرمان A. Erman (ص ٢٥٧ - ٢٦٦) . ففي كل حركة علمية مآخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى موضوع الفيينيين ، أو ما يسميه «قيام الفيينيين وسقوطهم» في الفصلين الثامن والتاسع. فمن المعروف أن قدماء اليونان، وعلى رأسهم هيرودوت، كانوا مقتنعين بأهمية التأثير الفييني، بتريا وثقافيا، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإغريق للحروف الهجائية عن الفيينيين وبقصّة كادموس الفييني وانتقاله الى اليونان حيث استقر وأسس مدينة طيبة. هذا هو التصور القديم، حسب نظرية برنال والذي ظل مقبولا الى القرن الثامن عشر؛ حتى إذا كان القرن التاسع عشر، يقدم لنا المؤلف صورة مختلفة يطرحها التصور الآري المتأثر بالرومانتيكية والعنصرية، كما سبق أن ذكرنا. ويمثل التصور الآري كاتب ألماني متطرف هو مولر K Mueller الذي دعا في الصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفيينيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨-٣١٦، ٣٤٠). ولكن موقفا أكثر اعتدالا ساد أوروبا في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الآرية والسامية، مع تأكيد تفوق الآرية. فإذا كان الساميون قد أبدعوا ديننا وشعرنا، فقد أمدح الآريون العلم والفلسفة والحرية... وكل معاني الرقي الحقيقي (ص ٣٣) أما في إنجلترا، فقد اختلف الموقف نوعا ما عن سائر أوروبا، وذلك بسبب وحود سزعتين في وقت واحد، أحدهما متساهلة تجاه السامية والأخرى معادية لها. وقد تمثلت النزعة الأولى في الإعجاب بالفيينيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكشاف وكذلك لأخلاقهم القويمة في المعاملات؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفيينيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالبذخ. وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواجا في سائر أوروبا أيضا، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المؤرخ ميشليه Michlet الذي سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية، كما انعكست هذه الصورة في رواية «سلامو Salambo» التي صور فيها فلوير Flaubert القرطاجيين مجتمعين في شدة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣-٣٥٥ وغيرها).

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصور الآري المتطرف» بلغ غاية قوته وثباته، ويستشهد بعالمين هما يوليوس بيلوخ J Beloch وسالمون ريناك Salomon Reinach؛ فكل منهما يعلن قبوله لموقف مولر من حيث المبدأ، ويقرر أن الحضارة اليونانية كانت أوروبية خالصة، وأن الفيينيين - باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة - لم يقدموا شيئا للثقافة الهيلينية. ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تعكس الموقف العام في أوروبا منذ ١٨٨٠ وما بعدها، نتيجة لانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنمسا، وتزايد تأثيرها في بلاد أخرى» (ص ٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتمال تأثير بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية، أو شدة حماسه للهيلينية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين، فإن الموقف يختلف كل الاختلاف بالنسبة لسالمون ريناك، فهو يهودي فرنسي، من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثراء ورفق الثقافة والليبرالية. ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين، إلا أنه كان شديد الاهتمام بالتراث اليهودي ورعايته، فقد أنفق وأشرف على «مجلة الدراسات اليهودية» Revue des Etudes Juives سنوات كثيرة. لذلك نجد من العسير أن

نصدق أنه كان يمثل الاتجاه العنصري المعادي للسامية . ولكن يمكننا أن نفهم موقف ريناك السياسي باعتباره ممثلاً لاتجاه عكسي تماماً كان قد بدأ ينتشر بين اليهود الأوروبيين أنفسهم منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ ويدعو هذا الاتجاه إلى التوافق والتحالف - وإذا أمكن التطابق - بين اليهود الأوروبيين وسائر الأوروبيين ، على أساس أن العتتين تشاركان في صناعة حضارة أوربية واحدة في العصر الحديث . ويتضح هذا الموقف السياسي بحلاء في مقال ريناك المشهور بعنوان «السراب الشرقي» Le mirage oriental وفيه يعلن «أن القضاء على الصين ومصر والأترك لم يتحقق إلا بتحالف العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» * .

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر من نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري . فإلى جانب الآرية المعادية للسامية ، وجدت الدعوة إلى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضاً ، أي تحالف الهند أوربية والسامية . ورغم ذلك كله ، لم تخل البيئة العلمية من علماء منصفين مستقلين عن النزعات السياسية ، وخير مثال هؤلاء العلماء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانز Arthur Evans الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Knossos من أهم الاكتشافات الأثرية في العالم في النصف الأول من القرن العشرين . ورغم اختلاف الرأي بين العلماء بشأن بعض النتائج التي توصل إليها ، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الاتجاهين السياسيين الآخرين ، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥ - ٣٨٦) .

وبعد عرض سريع لفترة النازية بين الحربين العالميتين ، يصل المؤلف إلى الفصل العاشر والأخير عن «الموقف بعد الحرب والعودة إلى التصور الآري الشامل ١٩٤٥ - ١٩٨٥» وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحية ، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخرى . وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين ، الأول يراه حسب تعبيره «أقرب إلى النهاية السعيدة ، وهي حركة بقيادة علماء من اليهود ، تهدف إلى إزالة ظاهرة العداء للسامية من الكتابة في التاريخ القديم ، ومنح الفينيقيين ما يستحقونه من فضل لدورهم المحوري في تكوين الثقافة اليونانية» (ص ٤٠٠) . بينما يتعلق الموضوع الثاني برفض الاعتقاد في استيطان مصري في اليونان في عصر البرنز . وعلى سبيل التمهيد لتناول الموضوعين ، يحرص المؤلف - تمشياً مع اهتماماته السياسية - على توضيح المتغيرات في البيئة العلمية . وأهم هذه المتغيرات أولاً ، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية ؛ ثانياً ، التأكيد الكبير ، داخل بناء الثقافة اليهودية ، على الاهتمامات العقلية والفكرية واحترام العمل الأكاديمي ، مما أدى إلى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية ، (ص ٤٠٠ - ٤٠١) . وتأكد هذا الاتجاه الأخير بزيادة التحاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منذ الخمسينيات ، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكز قيادية في هذه الجامعات في السبعينيات . على العكس من ذلك استمر الأفارقة والآسيويون يصطدمون بمشاعر التمييز العنصري في الجامعات الغربية بصفة عامة (ص ٤٠٣) .

بعد هذا التقديم السياسي ، ينتقل المؤلف الى نماذج من الدراسات المعاصرة في العلاقات بين حضارات شرق البحر المتوسط القديمة (ص ٤٠٨ - ٤١٢) . ومن الطريف أن نلاحظ أن تنابع الحفائر الأثرية وزيادة مكتشفاتها أضعف من صوت أصحاب النزعات التعصية الى حد كبير ، وأكد صلابه الدراسات الأكاديمية الجادة . فأعلنت إيملي فيرمول Emily Vermeule في ١٩٦٠ أن الحضارة الموكينية في جنوب اليونان احتفظت بصلاتها مع مصر وفينيقيًا طوال فترة وجودها . وذهبت الى أن «قوة هذه الحضارة اعتمدت بدرجة عالية في تحديد حيويتها على اتصالها بكريت والشرق» . وفي سنة ١٩٦٧ أتم جورج باس George Bass اكتشاف سفينة كنعانية من نهاية عصر البرنز على الساحل الجنوبي لتركيا ؛ واستطاع أن يستنتج من هذا الكشف ومن غيره من الأدلة أن تجارة منطقة بلاد الشام كانت تقوم بدور رئيسي في الفترة الأخيرة من عصر البرنز . وفي الوقت نفسه تقريبا اكتشفت في قلعة كادميون Kadmeion ، وهي القصر الملكي بمدينة طيبة بوسط اليونان ، مجموعة كبيرة من الآثار التي يرجع أصلها الى الشرق الأدنى ؛ ومن أهم ما عثر عليه ثمان وثلاثون قطعة من الأختام الدائرية Cylinder seals . وهذا الاكتشاف المهم أعاد الثقة في تاريخية قصة كادموس واستقراره في مدينة طيبة اليونانية . وفي ١٩٧٣ استطاع فرانك ستانجيز Frank Stühling أن يقترح حدوث غزو مصري وقيام إمارات هكسوسية في اليونان ، وأعلن أن الشواهد الأثرية تثبت وجود تأثير من مصر والشرق الأدنى منذ نشأة الحضارة الموكينية* .

هذه الخطوات العلمية الجادة المعتمدة أساسا على النتائج المادية للحفائر الأثرية في اليونان في عصر البرنز . قابلتها دراسات شطة في مجال الدراسات السامية اللغوية . ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انعكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجذورهم السامية (ص ٣٥ ، ٤١٥ وما بعدها) . فهي ذات توجه سياسي واضح ، وتهدف الى دراسة بيئة محددة وهي حضارة السامية الغربية وتأكيد صلاتها القوية ببلاد اليونان . ومن رواد هذا الاتجاه سيروس جوردون Cyrus Gordon ومايكل أستور Michael Astour ونجد جوردون قد وضع لنفسه هدفا محددا وهو التأكيد على الصلة بين الثقافتين العبرية والهيلينية ورأى في أوجاريت (رأس شمرا) وجزيرة كريت معابر لتلك الصلة ؛ كما راح يفتش عن مظاهر الاتصال بين هوميروس والكتاب المقدس Homer and the Bible وهو كتاب نشره في ١٩٥٥ . ونظرا لطابع الجدول وغلبة الحساس السياسي على أسلوبه فقد استقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيقية وكذلك يهودية على القارة الأمريكية قبل اكتشافها في عصر البرنز (ص ٤١٦) . ثم انهارت سمعته العلمية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المعروفة باسم Linear A (وهي الكتابة المبكرة في حضارة موكيني ببلاد اليونان حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد) على أنها كتابة سامية (انظر مجلة Antiquity سنة ١٩٥٧ و ١٩٦٠) .

ورغم العشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتجاه ذاته بأسلوب جديد، وذلك في كتابه بعنوان *Hellenosemitica* أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأساطير السامية العربية والأساطير اليونانية. ولكن الاتجاه السياسي علب عليه أيضا حين أثار موضوع العلاقة بين العداء للسامية وكرهيه الفنيقيين. ولم يمر هذا العمل ذو الصبغة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثه شاسة هي روث إدواردز Ruth Edwards التي انتقدت بعض العلاقات التي بقرحها بساء على التشابه في النماذج الأسطورية، كما شككت في قراءات للنصوص الأحاريتية، ورأت أن أمثلته مستمدة من عصور تاريخية متباينة، أو أنها مجرد أمثلة من الأنماط والأفكار العولكلورية الشائعة في آداب الشعوب المختلفة^١

هذه هي أهم معالم ومراحل الخولة أو الجولات التي قام بها مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء»، مستعرضا جانباً من تاريخ التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها بكل من مصر وفينيقياً على وجه الخصوص. ويرى أن مكمن الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات التاريخية المتأثرة بنزعة مذهبية أو نظرة عنصرية، وربما كان السبب في سنوكة هذا الاتجاه هو نزعة الشخصنة نحو السياسة النظرية، كما أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يخفى أن كل دراسة تصدر أساساً عن تصور أو حكم مسبق تعاني لا محالة من القيود التي يفرصها ذلك التصور المسبق. وزعم أن المؤلف يعلن في نهاية الكتاب تنبؤه باببحاث وسيادة ما أسماه «التصور القديم» خلال القرن الحادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرضها في كتابه وحده كفيته أن تست فشل الأعمال التي تصدر عن تلك التصورات العامة.

وربما كان من أسباب الضعف أيضاً أن مارتن برنال - متأثراً بكتابات جوردون وأستور - يقبل سبب من القول بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه، ولذلك فهو يدعو إلى مراجعة وتحديد التصور القديم. وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يتركب نفس الخطأ الذي ارتكبه بعض مؤرخي القرن التاسع عشر أو غيرهم في عصور أخرى، حين ارتبطت عواضهم - مدعي اندي يدرسونه، وقابلوا بين الماضي والحاضر، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في الماضي لأنها تدعم مواقف ينتصرون لها في الحاضر. وأحياناً كان الموقف عكسياً، حين تحمسوا لقضايا في الماضي على أمل دعم أو تفسير موقف راهن. هذه جميعها مواقف تمثل نفاط ضعف قننة في الكتابة التاريخية، لأنها تحجب الرؤية الصحيحة؛ وينبغي على كل مؤرخ جاد أن يجرد نفسه منها تمام. وأن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كما هو، وليس كما يود أن يراه.

* هوامش البحث

Martin Bernal, *Black Athena, The Afroasiatic Roots Of Classical Civilization, Völl the Fabrication Of Ancient Greece 1785 - 1985*, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 Labour in Asia A new Chapter? PP 44 - 52

AEvans, *The Palace of Minos* Oxford (1921 -35) J D S Pendlebury, *Aegyptiaca* Cambridge England (1930), Egypt and them the Aegean in the Bronze Age, *Journal of Egyptian Archaeology* 16 (1933) 75-92, late H J Kantor, 'The Aegean and the Orient in the second Millemum B.C.', *American Journal of Archaeology* 51 (1947) 1-103 A I B wace and C B Blegen, 'Pottery as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Bronze', *Klio* 32 (1939-40) 131-147 J Vercoûtten, *L'Egypte et le monde Egeen prehellénique* Le Caire (1956), I Spyropoulos, 'Egyptian Colony in Boetia', *Archaeologica* 5 (1972) 16-27 (in ((Greek))

H Rackham, Cicero, *Academica*, *Introd* 405 (I oep)

S Reinach, 'Le Mirage Oriental', *Anthropologie* 4 (1893) 539 II 699II

~ F Vermeule, 'The Fall of the Mycenaean Empire', *Archaeology*, 13, (1960) 66-75, g Bass, 'Cape Gelidonia, a Bronze Age Shipwreck', *Transactions of the American Philological Society*, 57 (1967) pt 8, R Edwards, *Kadmos the Phoenician A Study in Greek Legends and the Mycenaean Age*, Amsterdam (1979) 132-3 I H Stubbings, "The Rise of the Mycenaean Civilization" Cambridge Ancient History, 3rd ed (1973) vol 2 pt 1 627-58,

~ R Edwards, see previous note

طَبَعَ فِي
مَطْبَعَةِ حُكُومَةِ الْكَوَيْتِ

عالم الفكر

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

- ١- الفلكلور والفنون المعاصرة
- ٢- النظرية النقدية الحديثة
- ٣- الإعلام المعاصر
- ٤- الأدب والعلوم الإنسانية
- ٥- تفسير الظواهر اللغوية
- ٦- الفكر العربي المعاصر
- ٧- آفاق الأسلوبية المعاصرة

اهتمامات المجلة :

تعني المجلة بنشر الدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية .

الاشتراكات :

البلاد العربية . ٦ د. ك أو ٢٠ دولارا

البلاد الأجنبية : ٨ د. ك أو ٣٠ دولارا

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الإعلام - الإعلام الخارجي - ص.ب ١٩٣ الرمز البريدي ١٣٠٠٢ الكويت .

نحو المدة :

الأردن	٥٠٠ فلس	سوريا	٢٠ ليرة
الامارات العربية المتحدة	٧ دراهم	عمان	٥٠٠ بيعة
البحرين	٥٠٠ فلس	قطر	٧ ريال
تونس	١ دينار	لبنان	٤٠٠ ليرة
الجزائر	٦ دنانير	ليبيا	٥٠ قرشا
السعودية	٦ ريال	مصر	١٠٠ قرشا
السودان	١٠ جنيهات	المغرب	١٠ دراهم
اليمن	٢٠ ريالا		

عالم الفكر



تصدر عن وزارة الاعلام - دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون - العدد الرابع - أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٣

تيارات روائية

● رحلة إلى الأبدية

د. هاني الراهب

● مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي

د. بو طيب عبدالعالي

● تيار الواقعية في الرواية

د. عبدالله بن عتو

● الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية

د. علي عبدالرؤوف

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية.

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقاً للقواعد التالية:

- (أ) أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره.
 - (ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
 - (ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.
 - (د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
 - (هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.
 - (و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون بإجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- * تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور.
- * الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تلقاها للنشر.

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الإعلام - الكويت - ص.ب. ١٩٣

استدراك:

وقع سهواً خطأ مطبعي في رقم المجلد، في الصفحتين الأولى والثالثة، فهذا العدد تكملة للمجلد الحادي والعشرين.

حالة الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الثاني والعشرون — العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو
١٩٩٣ م

المحرر الضيف للمف العدد

الدكتور هاني الراهب

روائي فاز بجائزة أفضل رواية عربية عامي ١٩٦١ و ١٩٨٣، ترجمت
بعض رواياته إلى اللغات الأسبانية والروسية والإنجليزية والرومانية
واليابانية .

يعمل حاليا في جامعة الكويت قسم اللغة الإنجليزية وآدابها .

الهيئة الاستشارية:

الدكتور أحمد كمال أبو المجد	مصر
الدكتور جاسم الحسن	جامعة الكويت
الأستاذ سليم الحص	لبنان
الدكتورة سهام الفريح	جامعة الكويت
الدكتور عثمان عبد الملك	جامعة الكويت
الدكتور عبد القادر الطاش	السعودية
الأستاذ علي عقلة عرسان	سورية
الأستاذ مبارك الخاطر	البحرين

عالم الفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الثاني والعشرون — العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو ١٩٩٣ م

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هيئة التحرير:

د . إبراهيم الرفاعي	د . عبدالله فهد النفيسي
د . رشا حمود الصباح	د . عبد الوهاب الظفيري
د . عبدالله أحمد المهنا	د . منصور بو خمسين

علم الفكر

عدد تيارات روائية

تيارات روائية

- لماذا الرواية «تقديم» المحرر الضيف ٦
- رحلة الى الأبدية د. هاني الراهب ١٦
- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي د. بوطيب عبدالعال ٣٢
- تيار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عتو ٤٨
- الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية د. علي عبد الرؤوف ٦٦

شخصيات وآراء

- ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد د. فتوح الخترش ٩٨

مناقشات

- الاشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن ماهر المنجد ١٣٨

من الشرق والغرب

- التراث الحضاري لزعماء نيجيريا في د. عبدالله عبدالرازق ٢٢٦
- القرن التاسع عشر

صدر حديثا

- الإبداع/ الابتكار في العلوم الاجتماعية عرض وتحليل د. محمود الذوادي ٢٩٤



تيارات روائية الأبحاث





التقديم

لماذا الرواية؟

المحرر الضيف

عالم الفكر

متى ظهرت الرواية لأول مرة في التاريخ؟ ثمة أجوبة متعددة، ولكن ليس ثمة إجماع على حواب واحد. ذلك لأن الجواب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما لدى كل مهتم من تصور، أو حتى من نظرية للرواية. ويكفي للتدليل على صعوبة الجواب، أن النقاد لم يتفقوا حتى الآن على تعريف - مجرد تعريف - نهائي جامع مانع للرواية.

إذا فضفضنا المقاييس قليلاً، أمكننا أن نقول أن (سوشي)، ذلك العمل القصصي الفرعوني الخالد، يمكن أن يعتبر رواية. وكذلك يمكن أن نعتبر (حي بن يقظان) لأبر طعيل - هذا العمل الفريد الذي لم يبل ما يستحقه في بحث وتقييم. إنه يجمع دفعة واحدة حبكة القصة، وحكمته ورمزيته وذروته. وليس مفاحنا للدائقة الأدبية، ولا لقيم النقد، أن تقوم ثمة محاولات حادة لمقارنته برواية (ربنسون كروزو). غير أن الرواية، باعتبارها نتاجاً ثقافياً يتصف بالاستمرار والخصوصية الفنية والتنوع السيوي، هي سلا سلك ولادة عصر النهضة الأوروبي. وربما كان ظهورها في إسبانيا، بذلك النضح المدهش الذي تميزت به رواية (دون كيخوته)، نوعاً من الحتمية الثقافية، فإسبانيا هي الوريث الثقافي الأول للحضارة العربية الإسلامية، التي أنتجت (حي بن يقظان)، والمقامات وقصص التطار والعيارس، والسير القومية والبطولية.

والجدير بالملاحظة في هذا السياق، أنه ما إن ظهرت الرواية حتى أفسحت لنفسها مكاناً ووطدت أركانها فيه. صحيح أن نظرة الجمهور إليها - سقيه القاريء والمثقف - ظلت ردحاً طويلاً من الزمن تاتية عند موقف التعالي والأزدراء، وغير معترفة

عالم الفكر

لها بمكانة نبيلة داخل البيت الواسع للفنون ، صحيح أنها ظلت تعتبر نوعا من التسلية ومادة لتزجية أوقات الفراغ، حتى جاء سير وولز سكوت في اسكوتلندة، وبعده مباشرة أونوريه دي بلزاك في فرنسا فرفعاها إلى قمة الفن النبيل . إلا أن الرواية ما فتئت تجتذب إليها قطاعات واسعة من الجمهور المثقف ، وتبدع إنجازاتها الفنية ، دون الالتفات إلى شرف الاعتراف بها كفن رفيع ، إلى أن جاء الوقت وأخذ الروائيون والنقاد والقراء على حد سواء يعتبرونها فنا قائما بذاته ، ذا أسس خاصة به ومقومات تبرزه عن مجرد كونه مادة للإمتاع .

والجدير بالملاحظة أيضا أنه ما إن ظهرت الرواية حتى اكتسبت لنفسها صفتين رئيسيتين هما الاستمرار والانتشار . فمنذ أوائل القرن السابع عشر والتاج الروائي متصل ومتواصل . ومنذ ذلك العهد يزداد هذا التاج كما وكيفا ، ويزداد الإقبال عليه سعة وعمقا . حتى الشعراء العظام ، الذين حلّقوا في معارج الشعر وأكسبوه فضاءات جديدة ، وحدوا في مرحلة ما من مراحل حياتهم الأدبية أن العبارة الشعرية تضيف برؤيائهم الإنسانية ، فتحولوا إلى الفن الروائي يحملونه عبء تلك الرؤية . فهذا هو غوته العظيم يكتب (فلهم مايستر) . وهذا هو بوشكين الكبير يكتب (يفغيني أو نيقين) . وهذا هو هوغو الخالد يهر العالم برواياته الخالدة . هل يعجب؟ ألم يكن سلفهم دانتي، الرويوي الأول في العصر الحديث ، هو الذي جعل من ملهاته الإلهية قصة؟

بالمقارنة ، تبدو خطوات الشعر والدراما متعثرة حيناً ، وعملاقة حيناً آخر ، في البيئات الثقافية التي شهدت إنتاجاً روائياً . ولسنا نقصد بالشعر والمسرح مجرد الإنتاج الكمي المعروض في دكاكين الزواقين ، أو المتدييات الأدبية ، أو المسارح المبهوثة في المدن والعواصم . مثل هذا كثير . غير أنه ليس مما يؤبه له كقيمة فنية أو ثقافية . إن الشعر العظيم بطبيعته نوع من المعادن الثقافية النادرة . ولأن تجربته الإبداعية تنصف بخصوصية بالغة التعقيد والرهافة ، لا يكون له دائماً ذلك أهم المتابع والمحفظ بذرة النوعية ، كما هو الحال في الرواية .

كذلك فإن للشعر زمنا تاريخيا يطلبه . إن زمن النبوءات هو زمن الشعر . فماذا إذا

عالم الفكر

انكسرت النبوءات ، أو انعدمت؟ من بعد غوته؟ ومن بعد بوشكين؟ ومن بعد وردزورث؟ وحدهم الفرنسيون شذوا عن القاعدة . لكن عصرا جديدا ، عصرا متفجرا جلب معه الحرب العالمية الأولى ثم الثانية ، هذا العصر جلب معه ت . س . إليوت وجيلا جديدا من الشعراء . وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، حتى وضع الشعر العظيم أعلامه .

لم يكن المسرح في حالة أفصل . ولولا إبسن ، وسترنديبرغ ، ثم تشيخوف ، لتساءلنا : لماذا لم يستطع القرن التاسع عشر أن يرث الشاعر عشر مسرحيا؟ لكن عصر الحروب الكونية جلب معه عصرا جديدا للمسرحية أيضا . وشهدت أوروبا موجة كاسحة من مسرح صار يعرف بالعث أحيانا ، وباللا معقول حينا ، وبالتمرد حينا آخر .

هذا كله بلغ ذروته في الخمسينات . ثم بدأت مرحلة الانحسار . لن يكون بوسعنا أن نطلق تعميما عن التناج الشعري والدرامي في الثلاثين سنة الأخيرة . لكننا نستطيع القول إن ساحة هذا التناج لا تحفل بما يرجوه المرء من الأسماء العظيمة والقصائد العظيمة ، والدراما العظيمة . إن المراحل التاريخية التي تتسم بإحكام سيطرة النظم السياسية على تفاعلات الحياة البشرية ، تتسم أيضا بهبوط وخمود في التفاعلات الفكرية التي تبدع الثقافة والفن . ولن يكون مجافيا للحقيقة أن نقول : إن التناج الإبداعي الأصيل ربما يكون قد خرج الآن ، ولأول مرة منذ قرون ، خارج أوروبا وأمريكا الشمالية ، واستوطن ما هو معروف باسم العالم الثالث .

ونحن الذين نقيم في الجزء من العالم المسمى (الوطن العربي) ، لسنا بعيدين عن هذا المناخ الثقافي السائد . لقد بدأ تناجنا الإبداعي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية . ولأن تلك النهاية كانت بداية للحلم ، والاطلاق إلى الأمام - ولمشاريع حياتية وتاريخية كبرى ، فقد حملت معها بذرة النبوءة التي تفتحت وصارت شجرة الشعر الحديث . وفي الوقت نفسه أخذ نجيب محفوظ وجيله يصيغون شكلا للرواية العربية ، ولفيف من المسرحيين العرب على رأسهم الصبريد فرح وبعمان عاشور يعيدون ما انقطع من إبداعات أبي خليل القباني .

حالة الفكر

غير أننا الآن نقف وحولنا الرواية شبه وحيدة تقريبا . لا يعني هذا القول ، ولا يجب أن يعني ، تبخيسا لقيمة الشعر والدراما . إن هذه القيمة خارج نطاق التساؤل . لكننا نستطيع القول إن جيل الرؤية الشعرية ، وجيل الدراما المؤسسة على جذور تراثية ، لم ينجبا جيلا لاحقا يكتسح الساحة الأدبية مثلما اكتسحها في الخمسينات . أما الرواية فقد فعلت ذلك . وإذا كما نسمع الآن أصواتا شعرية مغايرة ، أصواتا تشي بأصالة جديدة وحدائية ، فهي لم تكتسب بعد صفة الحركة الإبداعية المتنامية . وإذا كنا الآن نذهب إلى المسرح ، وخاصة في المغرب العربي ، فليس لأن ثمة أكثر من تقنيات إخراجية باهرة ، أو نصوص لدغدة الخواصر .

ليس هناك سحر ولا سر . الرواية هي المستمرة ، وهي الباقية — على الأقل في المستقبل المنظور .

قد يكون للظروف الخارجية أثرها في استمرارية الرواية . ومن المؤكد أن فاعلية هذه الظروف أعم وأكثر دواما مما يريد الاعتراف به كتاب الفن للفن ، أو النقاب الداعون إلى إسقاط الأيديولوجيا والتاريخ والسوسيولوجيا من المبدعات الفنية . وفي وضعنا العربي الراهن ، يمكننا أن نلمس بوضوح بالغ أن الإنهيارات العربية ، التي توجتها فاحشة غزو الكويت ، لم تترك للرؤية قيد أنملة ، وبالتالي فقد أوشكت أن تسحق حركة الشعر الجديد . وهي أيضا لم تترك للمواطن المستنير فسحة من الخاطر والعقل تمكنه من أن يتفرج على أحزانه وأفراحه كما تعرضها منصة المسرح — إذا عرضتها .

إلا أن تأثير الظروف الخارجية الثقيل لم يرهق الرواية ، ولم يحبطها كإبداع ، رغم أنه أصابها بالكثير جراء شروط الطباعة ، والتوزيع ، والرقابات المتفتنة في مطاردة حرية العقل والنقد ، وكل زرقاء يمامة تمارسها .

الأمر الأهم قد يكمن في طبيعة الرواية . نحن نزعّم أن الرواية قد استطاعت أن تكون أم الفنون ، مثلما هي الفلسفة أم العلوم . فخلال سيرتها الوطيدة المستمرة ، استطاعت أن تبدع لنفسها مكوناتها الفنية وشروط تشكلها على نحو يمكنها من التقاط

حالة الفكر

إيقاعات النفس وإيقاعات الحياة كما لا يستطيع فن آخر أن يفعل ، وعلى نحو يمكنها من تفادي الانغلاق والتقوقع داخل صيغ بنيوية نهائية ، والانفتاح على إمكانات التجديد والتطوير التي توفرها دائما وبصورة عموية حركة الحياة البشرية وتطورها .

قبل ثلاثين عاما كان سوسع ناقد مرموق هو ويرس بوث أن يؤكد في كتابه (بلاغة القصص) أن القاعدة الراسخة الأولى في كتابة الرواية هي كونها واقعية . وفجأة هبت بوجه توكيداته زوبعة تيار روائي وفد من أمريكا اللاتينية ، وأطاحت بمسلماته . وبعد سنوات قليلة ، منحت جائزة نوبل للآداب إلى روائي أتنقن فنا سماه النقاد «الواقعية السحرية» . وهاهي دي الرواية الأخيولية الآن تفرض نفسها على دور النشر ودائقة القراء ، على حد سواء .

إن للرواية صفة تكوينية ثابتة ، يمكن تسميتها بـ «حيوية الاستحاسة» . قد تكون استحابة بطيئة ، لكنها مؤكدة . ولعل حيويتها سبب بطئها فالرواية لا يسعها أن تسرع ، ولا أن تمتع لغتها للانفعال والفوران . إنها تدقق ، وتمتص ، وتستوعب ، وتمثل . . . ومن هذا كله يتكون نسخها . إن الانكسارات لا تحطها كما تحبط الشعر .

والاضطرابات لا تقلقها وتقضيها كما تفعل مع الدراما والقصة القصيرة . إن القدر من السلام والوئام الذي تحتاجه الدراما والقصة القصيرة ، ليس مطلباً للرواية . بل وربما كانت الحال هي العكس .

في أزمنة الانعطافات الكبرى ، والمصائر الحاسمة ، والصراعات ، كما في أزمنة السلم والتهادن ، تظل الرواية القسطاط الفسي للتجربة البشرية . وبقينا إن هذا العصر هو عصر البشرية جمعاء . إننا ونحن نقترّب من نهاية القرن العشرين ، نحس ونعلم أنه لم يعد ثمة مكان في القارات الخمس قادرا على الانعزال دون بقية أركان المعمورة . إن عبارة «النظام العالمي الجديد» ليس أبدا مجرد صيغة لغوية . إنها حقيقة فاعلة في حياة خمسة مليارات إنسان . كل بلد على وجه الأرض ، هو العالم . والخصوصيات المحلية إنما صارت تندرج في موزاييك ثقافي شامل لتساهم مع غيرها من الخصوصيات في رسم خارطة الحياة الإنسانية

عالم الفكر

والرواية هي الفن الأكثر مقدرة في هذه الحقبة على الاستجابة للتعبير عن هذه المخارطة . لأجل هذا حرصت مجلة (عالم الفكر) على تقديم قيسات من هذا الضوء المستمر ، في العدد الراهن منها . إن القيسة الأولى تأتينا من الباحث د . بوطيب عبد العالي ، الذي يقدم في بحثه « مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي » آراء وتحليل نظرية تتناول طبيعة النص الروائي . ومنذ البداية يجد القارئ نفسه أمام مفردات وتعابير تنبه ذهنه إلى تيار مختلف في تناول القدي للرواية . وسرعان ما يصير مشروعا التساؤل : هل نحن بتكر مفرداتنا النقدية أم نترجمها ؟

لا شك أن التنظير العربي لفن الرواية ما يزال دون الصعيد المطلوب . وإن احتكاكنا بالمفاهيم النقدية الأدبية المهيمنة في الثقافة الغربية يولد إشكاليات وإشكالات كثيرة . غير أننا ، ومهما تباينت مواقفنا ، مدعوون إلى ابتكار لغتنا النقدية ومفرداتها ومصطلحاتها لأننا ، ببساطة ، مدعوون إلى ابتكار نقدنا ، وإلى اعتماد بذاته .

والدكتور بوطيب عبد العالي يتجاوز هذه العقبات بقوة ، وينجح في إقامة مقارنات ومبانيات حية بين مفاهيم في الرؤية السردية طرحها نقاد فرنسيون وانكليز وأمريكيون ، هي بمجملها جزيلة الفائدة للمتخصص والقارئ على السواء .

وينطلق دراسة د . عبد الله بن عتول تيار الواقعية في الرواية البلاكية من مفهوم التفاعلات العميقة الخلاقة بين حركة المجتمع وحركة الثقافة ٨٠ فبلزك ، الذي هو واحد من الروائيين الأعظم في كل زمان ومكان ، هو القلم الأفضل الذي نقل تلك التفاعلات ورأي فيها كفاحا رابعا متصلا ضد عزلة الإنسان واغترابه . وكانت ثمرة تلك الرؤية مجموعة الروايات التي سافت على التسعين ، والتي أعطاهها عنوانا عريضا شموليا هو (الملهاة الإنسانية) ، معترضا بذلك معارضة كتاب لا يقل عظمة وشهرة هو (الملهاة الإلهية) للشاعر الايطالي دانتي .

هذه الملحة الشرية هي شاهدة ثقافية على انهيار الكيانات الأرستقراطية والإقطاعية ونمو المجتمع البرجوازي الرأسمالي . وباستثناء تقصيرها في رسم المعالم

الرواية

الرغبة للحياة الفرنسية ، فقد حادت لتؤكد قدرة الرواية على أن تكون وثيقة على عصره بأكمله . إن بلزاك يرى المعاني العميقة في كل شيء ، وخاصة في الأشياء التي تبدو غير جديرة بالمعاني العميقة : تسريحة الشعر ، ياقة القميص ، البدلة ، الوطيفة ، المهنة ، الأثاث ، النوافذ ، الحذاء ، اللافئات ، الأشجار في الشوارع ، صرف العملة ، الدخول إلى المقهى ، طريقة التحية ، طريقة تقديم الخشيش ، شرب الماء . . . مما يجعل هذه الملهاة ، التي قوامها أربعة آلاف من الشخصيات المثورة على ألوان الطيف البشري ، هي ملهاة الصحك بسبب شر البلية .

بعد الاستعراض المعمق (للملهاة) ينتقل د . بن عتو إلى المقدمة التي كتبها بلزاك لذلك العدد الضخم من رواياته . هذه المقدمة هي «وعاء التصور النظري البلزاكي حول الجنس الروائي» ، كما يقول الباحث . إن الأساس في رؤية بلزاك للإنسان ضمن شروط بيئته أساس عضوي ، لا يختلف كثيرا عن حالة النمو والتشكل لدى الحيوان والنبات . وهكذا فإن رواياته تعبر تفسيرية مستفيض وشامل عن التشكلات العضوية للمجتمع ، مضافا إليها التاريخ باعتباره صراعا بين الطبقات . إن هذا التعبير يستمد مصداقيته وقيمه وقوامه من انشغاله بما يسميه بلزاك «تاريخ الطبائع البشرية الذي تناساه الكتاب السابقون . وبغير هذا لن تستطيع الرواية أن تكون عصرا - وهي كيونة تشكل مبرر كتابة الرواية الأولى .

بهذه الرؤية الشمولية للمجتمع ولوظيفة الرواية ، كانت واقعية بلزاك ، بالإضافة إلى بعدها التاريخي «معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة . . . وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى» .

من الرواية البلزاكية إلى الرواية الأسبانية المعاصرة : تيار آخر لا نعرف عنه إلا النزر اليسير وللاستزادة من هذه المعرفة يقدم لنا الباحث د . علي عبد الرؤوف اليممي «الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية» . . إنه يضعنا دفعة واحدة في مناخ سياسي واجتماعي وتاريخي هيمن على إسبانيا قبيل وأثناء وبعد الحرب الأهلية ، وكان من الشدة والنفوذ بحيث أصاب جميع أفاق الحياة الإسبانية ، وخاصة الثقافة منها .

كان جيل ١٨٩٨ في إسبانيا قد افتتح القرن العشرين بنشاط ثقافي وأدبي كثيف

الرواية المغربية

وواسع ، إثر انهيار الامبراطورية الإسبانية . وقد تمحض هذا الجيل بعد ثلاثة عقود عن تيار شبه موحد يكاد يشبه في معتقداته وقيمه الفنية نظرية الفن للمص ، بل وأن يكون أكثر تشعبا منها .

غير أن جيلا تانيا ما لبث ان استعاد الصلة الضرورية بين الادب والجمهور ، وأقام قيمه الفنية على هذا الأساس . ثم نشبت الحرب الأهلية ، فلم تبق ولم تذر . وبانتهاؤها ، ثم بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وصلت إسبانيا إلى ما يعتبره الباحث «مذبحة حقيقية» . وكانت الرواية إحدى ضحاياها .

لكن الرواية الإنسانية سرعان ما نهضت كالعنقاء من رمادها . وفي أواسط السبعينات صار ممكنا الحديث عن واقعية راسخة ذات من مزدهر وتقنيات روائية متطورة ، تعبر تيارات ثلاثة هي الوجودي والاجتماعي والبنائي .

وبالبحث ينطلق بعد ذلك إلى دراسة شمولية مركزة لهذه التيارات الثلاثة . مثل هذا التقصي ، وفي الزمن نفسه ، يتابعه الباحث د . محمد صفوت للرواية المغربية منذ بداياتها وحتى الثمانينات . وبداية البحث سؤال مشروع : هل هناك رواية مغربية ؟ وللتجيب بأن عدد الروايات المغربية المنشورة في هذا القرن لا يمنح فرصة كافية للتوكيد . غير أنه يرى في رصد ظاهرة الرواية المغربية فائدة جوهرية .

ويبدو حقا أن الرواية المغربية ، مثل شقيقاتها العربيات ، لم يشتد عودها وبنيتها إلا في مطالع الخمسينات . وما هو عبد المجيد بن جلون يصدر عام ١٩٥٧ ما يمكن اعتباره أول رواية مغربية - وهي (أيضا مثل شقيقاتها العربيات المعاصرات لها) تسجل للقارئ العربي صدمة الحداثة .

في استعراض الباحث للرواية الستينات المغربية نلمس أن هذا الفن قد أخذ يكتمل إنه كم قليل . وربما كان نوعا أقل . لكن الرواية المغربية انطلقت . وإن الثناء الذي أضفاه على رواية (النار والاختيار) ، ثناء مستحق بالفعل . إن الرواية خنائة بنونة واخذة من الملع الكاتبات والكتاب الآن في الوطن العربي .

عالم الفكر

أما رواية السبعيات فمسكوبة بها حسن التجريد والاحت عن سبة روائية متطورة . وبسبب كثرة هذه الروايات ، قياسا سدرتها في فترة الستيات ، سيمكنا أن نتحدث عن اتجاهات وتيارات روائية في المغرب .

والباحث يمضي في حطه الذي رسمه لنفسه منذ البداية ، فيقدم الأسماء كلها ويعرض مؤلفاتها . ورغم أن لكل من هؤلاء تجربته الراسخة والتميزة ، فان مهج الباحث في استعراض أعماهم لم يسمح له بالمباية المنشودة ، كما لم يسمح له بغير إشارات حميفة إلى تأثيرهم بالرواية الفرنسية ، والرواية الجديدة على وجه الخصوص ، أو تأثيرهم بالتراث الأخيولي ، العربي منه والأمريكي اللاتيني .

أما البحث الأخير الموسوم «رحلة إلى الأبدية» فيعود بنا إلى فكرة شمولية الرواية . إنه دراسة مقارنة لمفهوم الخلاص عند أبي العلاء المعري في (رسالة العفران) ، المكتوبة أواسط القرن الحادي عشر، وعند جون بين في (تقدم الحاج) المكتوبة أواسط القرن السابع عشر.



رحلة إلى الأبدية

مفهوم الخلاص في (رسالة الففران)

للمصري و (رحلة الحاج) لجون بنين

د. هاني الراهب

عالم الفكر

سته قرون تفصل بين أبي العلاء المعري والكاتب الإنجليزي جون بئير . وتفصل بينهما كذلك ثقافتان مختلفتان في الأساس ، هما الثقافة الإسلامية العربية والثقافة المسيحية الإنكليزية. لكن (رسالة الغفران)^(١) للآول ، و(رحالة الحاج)^(٢) للثاني تتواشجان تواشجاً مدهشاً في كونها معا قصصاً أحيوليا ، وتوضيحا لمفهوم الخلاص عند كل من المؤلفين . وإن نقطة الالتقاء هذه تبتعد إلى ما وراء التشابهات الطاهرية العامة .

إن معمار هاتين الحكايتين الروائيتين مشاد حول ثلاثة أنساق فية رئيسية ، هي : الرحلة ، والفضاء ، والشخصيات ، وكلها يمكن وصفها بالأخيولية ، ويمكن أن تتواصل مع القاريء وعبر عالمها الروائي ، على ما يعبر عنه تزفيتان تود ووروف^(٣) إن شخصيتهم المركزيتين تندفعان عبر جغرافيا كونية ، وتواجهان مخلوقات خارقة ، قبل أن تستقرا أخيرا في عالم لم يجربه البشر على الأرض بعد ، واسمه الفردوس^(٤) .

وعلى أية حال فإن الجغرافيا والرحلة ليستا نتاجا مجانيا كسولا لخيالين نشيطين . إنها بالأحرى تجسيد وتوضيح لرؤية كل من المؤلفين للخلاص - هذه الرؤية التي استحثت تأليفها . ونحن في غنى عن القول إن جغرافيا كل كاتب ليست أقل من الكون الإنساني برمته . فمن ناحية ، تكشف جغرافيا المعري عن خاصية أساسية ضدية : ففي شروط من الإيمان ، ينتمي العالم كله إلى الله ثم إلى المؤمن ، وفي شروط الكفر ينتمي هذا العالم نفسه إلى إبليس والكافر . هذا الانشطار الكوني ، الذي هو في جوهره مسألة مجاز ذهني أكثر منه واقعة فيزيائية ، يهيمن على الحياة العقلية والروحية

عالم الفكر

إلى يوم القيامة، حيث يحشر إبليس والكافرون في الجحيم الأبدى ويتحرر الكون من الشر.

من ناحية ثانية تبدو جغرافيا بنين منقسمة بحددة وقطعية بين الله وبعل زبوب، أمير الشياطين، وبالتالي بين المؤمن الصادق والكافر. إن أبرز ملمح مكاني في مسيرة كرسيتان، بطل (رحلة الحاج)، هو أن أمكنة مثل «نهر الحياة» و«الجبال البهيجة» و«أرض بيولاه»، مثلاً، أمكنة رحمانية، بينما «مخاضة اليأس» و«جبل الشدة» و«وادي ظل الموت»، أمكنة تنتمي قطعاً وأبدياً إلى بعل زبوب. والحقيقة هي أن على كرسيتان أن يعبر من أرض الشيطان أمكنة يفوق عددها عدد الأمكنة المضادة، مما يعكس الجهامة والتشاؤم في الرؤية الأخلاقية للمؤلف. ذلك أن هذه الأماكن متداخلة ومتقاطعة إلى درجة تجعل حتى البطل، الذي اختاره الله بين المختارين، يتعرض لاقتران أخطاء الخلط بين أرض الله وأرض الشيطان وحققاً فإن «القصر الجميل» ليس سوى واحدة حصينة من الإيمان في خضم مساحات من الشر. والحقيقة هي أن «تحت هذه الجبال (البهيجة) بقليل، إلى اليسار تقع بلاد «الخداع» (ص ١٧٤) وأن المنطقة المحيطة بكرسيتان ورفيقه «هوبفولي» تزخر بالبلدات والمدن مثل «الردة» و«مخلص» و«الثقة — الطيبة» (ص ص. ١٧٦، ١٧٧). إن هذا قليل من كثير يكشف عما يمكن للطريق نحو الخلاص أن تحيد به نحو السوء والشر. وزيادة على ذلك، فالقارىء يحاط علماً بأن «الساقطة»، بلدة تبعد حوالي ميلين عن «الأمانة»، (ص ٢٠٤)، وهي بلدة أخرى، وأن «أرض بيولاه» و«الأرض المرصودة» متلاصقتان رغم كونهما متضادتين إلى الحد الأقصى (ص ٢٠٧). وإن بين بيولاه، (المدينة السماوية)، التي هي الجنة، نهراً مربعاً، يوشك كرسيتان ورفيقه أن يغرقا فيه. وحققاً فإن «الفضاء تهديد علماني»^(٥) للحاجين المرتحلين.

ولا بد من ملاحظة أن هذا التجاوز الضدي الجغرافي قديم جداً، بحسب بنين، وأنه نتيجة لاستقطاب حاسم بين الخير والشر.

تقريباً منذ خمسة آلاف سنة مضت، كان هناك حجاج يمشون إلى المدينة السماوية، مثلما هما هذان الشخصان الشريفان الآن، وإذ أدرك بعل زبوب وأبو

عالم الفكر

ليون، وليجن، ومعهم رفاقهم، أن الطريق الذي شقه هؤلاء الحجاج إلى المدينة يمر عبر بلدة «الغرور»، فقد اصطنعوا سوقاً وأقاموه، سوق تباع فيه أنواع الغرور كلها، ويستمر السنة بكاملها. بالتالي فإن في هذا السوق البصاعات كلها، من بيوت وأراض، وتجارات، ومكارم، وتفضلات، وألقاب، وبلدان، وممالك، وشهوات، وملذات، ومباح من كل نوع، مثل البعايا، والقدادات، والزوجات، والأزواج، والأطفال والسادة، والخدم، الحيوان، والدم، والأحساد، والأرواح، والفضة، والذهب، والجواهر، والحجارة الكريمة، وما غير ذلك. (ص ١٣٧).

هذا التجاور الضدي غائب من جغرافيا المعري. إن داعيته، المسمى ابن القارح، يستدعى من رقاذه الأرضي في المسجد الكبير بحلب، ويؤخذ في رحلة ليلية إلى الجنة، بومضة خاطفة من الزمن، يوضع أمام بوابة النعيم. هنا، ثمة فضاء وحسب، موحى به أكثر مما هو مادة ملموسة. فقط عند هذه البوابة بدأ بتلمس جغرافيا المعري. وسرعان ما يعطى القارئ خارطة تدريجية لجنات عدن، بعد إلمامة سريعة إلى «الأرض الراكدة» (ص ١٤٠) وهي «الدار الخادعة»، التي هي لكل شمم جادة» (ص ١٤٦). أي ركود؟ أي خداع؟ وأية مهانة للكبرياء؟ «رسالة المعري، لا تعطي أية تفاصيل عن «البرية التي هي هذا العالم» (ص ٥١)، كما يصورها بنين في روايته.

إن مدينة بنين السماوية تبدو قريبة جداً من الأرض. ويمكن للحجاج أن يبلغوها سيرا على الأقدام. أما جنة المعري فبعيدة بعداً لا يمكن مقارنته بأي شيء عند بنين. ومن الضروري أن ينقل ابن القارح إليها من قبل الملائكة. ورغم أن ثلاثاً فقط من الجنات مذكورة في (رسالة الغفران)^(١)، فإن القصة تنجح في إشادة حس ضاغط باتساعها اللانهائي. إن واحداً من سكانها، وقد كان مثقفاً أعور في الحياة الدنيا وكوفيء بالخلود لصبره وتحمله، يقول لابن القارح: «إني لأكون في مغارب الجنة، فألمح الصديق من أصدقائي وهو بشارقها، وبينني وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة»؟ (ص ٢٦٣).

هناك فرق جوهري آخر بين وصف كل من الكاتبين لجغرافيا الخلاص في قصته.

الأساطير

إن هذا الوصف عند بنين نفسي روى على إطلاقه، ومجسد في تسميات محددة ذات دلالة. أما وصف المعري فهو حسي بالكامل، وعندما يرى القارئ اسماً في (رحلة الحاج)، يدرك بلا إبطاء «طبيعة» ذلك المكان. إن «مخاضة اليأس» هي «مكان يستحيل استصلاحه، إنها حيث ينزل الوسخ والقذارة للذان يرافقان الإيمان بالخطيئة» (ص ٥٨). أما «تلة الشدة» فلها «طريق ضيق يعلو مباشرة إلى قمة التلة - واسم الصعود إليها هو الشدة» (ص ٨٨). أما المذلة فيجب تخيلها «واديًا» بالطبع، وليس تلة أو جبلاً. وكذلك «ظل الموت».

إن عنصر التخيل قوي أيضاً في توصيف المعري. لكن «طبيعة» جغرافيته ليست مجردة ولا أخلاقية. بالأحرى هي طبيعة فيزيولوجية صرف. فتكريماً لابن القارح، مثلاً «غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الشئ، شجر في الجنة لذيذ اجتناء - كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط» (ص ١٤٠). وهذه الأشجار يسقيها نهر الكوثر، الذي هو نهر النبي في الجنة^(٧). وفي الحقيقة، ثمة وفرة من الأنهار، بالطبع وإن جرعة واحدة من أي منها كفيلة بتخليص الإنسان من الفناء (ص ١٤١). وهناك جداول من الخمرة تنبثق من أفواه الكواكي، والمكاكي والبسط والطوايس الحية ولكن المصنوعة من حجارة كريمة (ص ١٤٩). أما أنهار اللبن والعسل فهي في كل مكان (ص ١٥٣)، ومنها يمكن لسكان الجنة أن يلتقط سمكاً لم يسمع من قبل بلذته (ص ١٦٧). ثمة أيضاً قصور وشوارع، والنقل مرتب بدقة على ظهور الخيل والنوق ذات السرعة الصاروخية (ص ١٧٥، ١٩٥، ٢٥٩)، والمصنوعة من الدر والياقوت^(٨).

إن رحلتي الداعيتين تختلفان أيضاً - وعلى نحو لا يقل دلالة عن اختلاف الجغرافيتين. إن ابن القارح، الأديب البارز الذي تهدي له (رسالة الغفران)، والذي هو معاصر للمعري، تستدعيه إرادة ربانية لينصم إلى مجتمع المختارين. بعبارة أخرى، إن رحلته تبدأ تقريباً لدى لحظة انتهاء رحلة كرستيان، داعية جون بنين. إن توبة ابن القارح وكتابات في تجييد الله، قد اكتسبناه خلاصاً مباشراً لا عراقيل فيه. كذلك فإن كرستيان، المضطرب والمهموم والمشوش بشأن «ماذا أفعل لأنال الخلاص» (ص ٥٢)، يستدعي مثلاً استدعى ابن القارح، ولكن من قبل وكيل رباني يسميه

الملك الفخر

بنين «الإنجيلي» (ايفانجيليست) إن الدعوة هي فقط «للفرار من الغضب القادم» و«لإبقاء ذلك الضوء نصب عينيك ثم المضي قدما» نحو «البوابة الضيقة» (ص ٥٣). إنها لن تكون رحلة سهلة. فبعكس ما يحدث لابن القارح، يكون وصوله إلى المدينة السماوية مسبوقا بحجم هائل من التعب، والألم، والجوع، والمخاطر، والعري، والسيوف، والأسود، والتنانين، والظلام، وبكلمة. الموت» (ص ٦١).

من حيث تقنية السرد، تبدأ رحلة ابن القارح بعد دخوله الجنة. وبعد فترة، يؤدي حديث عرضي مع الأدياء في الجنة إلى أن يقص عليهم، بطريقة استرجاعية، التعب والضنى اللذين عاناها عند بوابة الجنة قبل أن يأخذ ابن النبي بيده ويدخله إليها^(٩). إن رحلة كرسيتان تناقض رحلة ابن القارح في أنها تنتهي مباشرة تقريبا بعد دخوله المدينة السماوية وإن الدلالة واضحة: إن اهتمام المعري هو في حالة الخلاص، أما اهتمام بنين فهو في سيرورته. بالنسبة للمعري، الخلاص بداية وحسب لخلود ناجز، بالنسبة لبين الخلاص غاية تحد ذاته ونهاية.

ولعل هذا هو السبب في أن بنين يقدم أوجز الأوصاف المختصة بجغرافيا المدينة السماوية، وبطبيعة الحياة هناك. فالأشجار بالمعنى الطبيعي ليست هي ما ينمو هناك، بل شجرة واحدة هي «شجرة الحياة» (ص ٢١٢) حيث:

سيكون لديك أردية بيضاء تمنح لك، ومسيرك وكلامك سيكون كل يوم مع الملك، وحتى جميع أيام الأبدية... أنت الآن ماص إلى ابراهيم، وإلى إسحاق، ويعقوب، والأنبياء... وكل يمشي في التقوى... يجب أن تحصد ما بذرت... يجب أن تعتمر تيجانا من الذهب وتستمتع برؤية ومنظر الواحد القدوس... سوف تخدمه على الدوام بالمدح والحمد المعلن... هياك سوف تستمتع بأصدقاتك ثانية... (ص ٢١٢-٢١٣).

إن المدينة السماوية مشرقة «كالشمس» لأن شوارعها مرصوفة بالذهب، وعلى تلك الشوارع «يمشي أناس ذوو تيجان على رؤوسهم، وسعف في أيديهم، وقيثارات ذهبية يشدون معها حمد الله» (ص ٢١٣).

حكايا الفكر

أما ابن القارح فيجد حياة مختلفة بالكامل في انتظاره . إن رفاقه وندماءه هم الشعراء والأدباء واللغويون ، والملحنون والمغنون ، من جميع العصور والأجيال . إنهم يقيمون ويتنادمون في قصور . ويمضون أوقاتهم في المناظرة ، والشرب ، والغناء ، والأكل ، والحب . إن الأخيولة والواقع يمتزجان امتزاجا حلابيا في جميع أوصاف المعري لهذه الحياة . ولعل من أبلغ هذه الأوصاف تقديمه لسرب من الأوز المحوم ، الذي يحط علي شجرة قرب ابن القارح ، الذي يتعجب إذ يرى الإوز ويتساءل ماذا أراد . ولدهشته المروعة ، تخاطبه الإوزات ، لأن « من شأن طير الجنة أن يتكلم » ويقبلن : « ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها من شرب . فيقول : علي بركة الله القدير . فيتنفضن ، فيصرن جوارى كواعب يرفلن في وشي من الجنة ، وبأيديهن المزهري وأنواع ما يلتبس به الملاهي » (٢١٢) .

ولعل ما هو أكثر دلالة يكمن في تقديم المعري للحيات تقديما يخالف الرمزية المعهودة للحية في اقترانها بقصة سقوط آدم وحواء . فهو يخبرنا هنا أن ابن القارح « يضرب سائرا في الفردوس فإذا هو بروضة مونقة ، وإذا هو بحيات يلعبن ويتماقلن ، يتخاففن ويشاقلن فيقول : لا اله الا الله ١ وما تصنع حية في الجنة ؟ فينطقها الله - جلّت عظمتة - بعد ما ألهمها المعرفة بها جس الخلد . . . » (ص ٣٦٤) . وهكذا نخبره كل واحدة بقصة نواها الخلاص عبر أعمال الخير والتقوى ، ثم تقرأ له بعض الشعر وتحلله بحس نقدي رفيع وكل ذلك مما سمعناه في أوكارهن الخيثة في بيوت الأدباء (ص ص ٣٦٧-٦٨) في الحياة الدنيا .

وفي سياقة أخرى ، وبينما ابن القارح يمشي بارشاد من يسميه بنين « الساطع » ، وهو أحد الملائكة ، يصل إلى « حدائق لا يعرف كنهها إلا الله ، فبقول الملك : خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور . » وعندها يعمد ابن القارح ، فيأخذ سفرجلة ، أو رمانة ، أو تفاحة ، أو ماشاء الله من الثمار ، فيكسرها فتخرج (منها) جارية حوراء عيناء تبرت لحسنها حوريات الجنان ، فتقول : من أنت يا

حكايا الفكر

عبد الله؟ فيقول : أنا فلان ابن فلان . فتقول إني أمني بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة . (ص ٢٨٨) .

لكن المشهد ينتهي بقطع مفاجيء ، من حيث الحبكة ، ويتحرك ابن القارح نحو جنة العفاريت ، ومن ثم إلى الجحيم ، حيث يقابل الشعراء الذين لم يعوزوا بالغفران . وبعد ثلاث وثمانين صفحة ، يعود إلى الجنة ، فيلتقي مرة أخرى بالجارية السفرجلة . وتسأله هي : «إني لانتظرك منذ حين فما الذي شجك عن المزار؟» (ص ٣٧٢) فيرد عليها بالقبول .

إن رؤيا المعري للخلاص ، كما عرضها عبر الجغرافيا والرحلة الكونيتين ، مناقضة في الأعم الأغلب منها لرؤيا بنين . لكن الاختلاف بين القاصين في هذين الميدانين قد لا يكون أكثر من مدخل إلى اختلافات أخرى ، في الرؤيا ، أكثر مركزية . وإن أولى هذه الفروق هي تاريخية ثقافية . لقد أشار الناقد الاسكتلندي مانلوف إلى عزلة جون بنين «في عصر بدأ العالم نفسه فيه يظهر كشرارة معزولة في فضاء لا نهائي»^(١١) . «أما عصر المعري فقد شاهد وعاش «شيوخ الأنوار العقلية ، والأدبية»^(١٢) .

إن بنين ، فوق هذا ، «يمثل الإنسان العادي» زائدا «مقدرة على كتابة هجاء اجتماعي لملاح»^(١٣) أما المعري فهو المثقف بامتياز ، الذي يتواصل فقط مع المثقفين . إن لغته لغة متبحرة ، وأحيانا مهجورة ، بالنسبة للقارئ العادي ، فلا يفهمها إلا بمساعدة المعجم . هذا «الفيلسوف بدون فلسفة» يزج بعلقه المتسائل المترتب «في جو اضطربت فيه الآراء الفلسفية والعلمية ، واضطرعت فيه التيارات المذهبية والفكرية»^(١٤) .

وكما يقول خليل هنداري ، فإن أبا العلاء قد «نقم في رسالته على نفسه ، فلست تدري : أشاك هو أم مؤمن ؟ أحائر هو أم سافر ؟ أراض هو أم ناقم ؟ أم كل هؤلاء جميعا؟»^(١٥) ولكن ، ورغم الالتباس في رؤيا المعري ، فإن الباحث الانكليزي نيكلسون يصف رسالة الغفران بأنها «خلق تخيلي ممتع ، متحذلق قليلا ، لكنها لمحة ، جريئة وأصيلة»^(١٥) .

علم الأخلاق

أما جون بنين فهو، على العكس ، يخلق بطلا و «يطلقه في صراع مع اهتمامات مجتمعه المهيمنة»^(١٦).

على أن الفرق الأكثر جوهرية بين الكاتين يكمن في المرجع الأخلاقي لكل منهما . وكما يؤكد مانلوف ، فإن رواية بنين المجازية هذه «تعمل على صعيد واحد، هو الأخلاقي» كذلك هو الأمر مع المعري . لكن هم بنين الأخلاقي يتوضح عبر تجارب بطله النفسية الروحية . أما هم المعري الأخلاقي فيعبر قنوات فكرية فلسفية . بالنسبة له ، فإن حصول الإنسان على الخلاص سهل . فلو أن المرء يلتفت حوله يمينا أو يسارا ويرى عالم الأشياء ، أو أنه ينظر نظرة أبعد قليلا إلى الأمام ، فسوف يدرك بسهولة الوجود الإلهي . والإدراك عند المعري يعني الإيمان . فمجرد تبين الإنسان للحضور الإلهي ، وتقبله لقوانينه ونواميسه ، ضمانه راسخة للخلاص .

لكن بنين ينظر إلى هذه الرؤية بسخرية فظة . فلا الالتفاف يمينا أو يسارا ، ولا النظر إلى الأبعد ، ولا حتى التفكير العميق ، بقادر على إحراز الخلاص . وفي رأيه ، إن أي ابتعاد ، سواء كان ابتعادا بالقدم أو بالعين أو بالذهن ، عن خط الرحلة المستقيم سوف يتطور إلى انحراف محتم عن الصراط . ذلك لأن الطبيعة البشرية مفضولة على الخطيئة ، بالجسد والروح ، وسوف تخذل على الدوام حتى المؤمن ، وتحبط عمل عقله . أو لم يحدث هذا من قبل لأناس أعظم شأنًا من كرستيان ، مثل داوود وهيمان وحزيبيا (ص ١٨١) وبطرس (ص ١٨٢) ؟ وكما كتب روجر شاروك فإن « رحلة الحاج) ليست فكرية أو عالية التنظيم كما هي المجازيات الدينية الأكثر حدلقة عند دانتي أو سبنسر^(١٧) ويمكننا أن نضيف : والمعري في (رسالة الغفران) .

هذا الفرق في نوع الهم الأخلاقي لكل مؤلف تين ، فيما سبق ، عبر الجغرافيا والرحلة . إنه فرق رؤيا للكون . إن بنين يؤمن بأن عالم الحقيقة الدينية منفصل بلا رجعي عن عالم الحقيقة المادية . وإن المعري يؤمن بأن عالم الحقيقة المادية مندغم في عالم الحقيقة الدينية . وبالتالي ، فبالنسبة لبين ، لا علاقة للخلاص ، أو الوصول إلى عالم الحقيقة الدينية ، بالوعي الشخصي الفكري ، أو بالشك المنهجي لدى فلاسفة مثل ديكرات (الذي كان معاصرا لبنين) ، وإنما بالرفض المطلق لعالم الحقيقة المادية

عالم الفكر

والتخلص منه عبر رحلة هي في حقيقتها عملية بذر للذات وتطهير لها في وقت واحد، يتم بعدها الوصول إلى عالم آخر يشكل المسيح والصليب فيه الحقيقة «المادية» الوحيدة.

أما المعري، الذي هو أقرب إلى ديكاوت مما هو بنين، فالخلاص عنده هو قراءة ذكية لحقائق العالم المادي، التي تمكن العقل البشري بالضرورة من تبيين وجود الله.

إن تأثير هذه الرؤيا الكونية لدى كل مؤلف على رسم شخصياته تأثير هائل. فابن القارح، الذي تسلم صحيفة الخلاص بعد توبته في حلب، يصل بغمضة عين إلى إحدى بوانات النعيم. وعلى العكس فإن كرستيان، الذي منح صحيفة مماثلة في المراحل الأولى لرحلته، يسقط كل حين وحين في قبضة حصر نفسي وروحي مضم. والمؤلف يتفوق في تسمية هذا الحصر بحسب كل حالة نفسية روحية: فهذا هو ذا كرستيان يهوى في «مخاضة اليأس»، أو يرتعد فرقا أمام «العملاق يأس»، أو تسد مفارق طرقه بإزاء «جبل الشدة»، الخ. . . والحقيقة هي أن كل أماكن التخيل في رواية (رحلة الحاج) هي، وبمعنى عميق، تجسيدات لانخدالات روح كرستيان، لا لعقله الذي لا يبدو نشيطا في أي مجال بارز^(١٨). وبحسب مورييس هسي فإن بنين يبدو وكأنه «يستمد عذابا روحيا من تجربته الحياتية ويلبسها الأودية الخارجية اللاتقة - من نوع (وادي المذلة) و (وادي ظل الموت) و (وسوق الغرور) و (قلعة الشك)^(١٩)».

عبر هذه الأمكنة، يتحرك أناس هم، في معظم الحالات، في حالة اضطراب وتشوش وضياح وانذعار. وكلما التقوا ينفجر بينهم نقاش حامي الوطيس، موضوعاته هي دائما: الوسائل الربانية والشروط البشرية اللتان تقودان إلى الخلاص. وبما أن الطبيعة البشرية معرضة على الدوام للغواية والفساد والسقوط، فإن عقل الإنسان لن يمكنه أن يفعل شيئا لتقويمها أو تقويم طريق الإنسان نحو الخلاص. بالتالي فالخلاص لا يمكن الوصول إليه عبر أدوات بشرية صرف، سواء كانت عقلية أو عملية. لا بد من نعمة المسيح، تعطى للإنسان بفضل من المسيح. إن بوسع الإنسان أن يهيء نفسه لتقبل هذه النعمة. وإن كرستيان ورفيقه (هوفل) قادران على إعداد لوائح مجدولة ودقيقة (ص ص. ٢٠٥ - ٦، ٢٠٦ - ٧) بالمطلبات الروحية

عالم الفكر

والنفسية التي ينبغي اتباعها بغير حيدة إذا ما أراد المرء أن يقيض له الانتفاء إلى جماعة المختارين . وفي هذا الصدد يكتب أ . ف . نيوي : « إن فلسفة كرسيتيان في الحيرة السلبية تركز في قرارها على دستور إيماني صارم » .^(٢٠)

أما شخصيات المعري في جماعة المختارين فهي شخصيات تاريخية حقيقية، لكنها تتحرك هنا وهناك في عالم تخيلي شاسع . إنهم في الحقيقة أذكاء كلهم وبلا استثناء و « لا يخالطهم الأغبياء » (ص ١٨٥) . ويشكل هذا « الواقع فراقاً آخر مع مفهوم بنين للخلاص . فالمعري يرى في الذكاء واحداً من متطلبين أساسيين للخلاص . وقد استفاد منه ثمانية من أكبر شعراء العربية ، فحازوا على الغفران ، وأعطوا تصوراً في الجنة ، هم الأعشى ، وزهير بن أبي سلمى ، وعبيد بن الأبرص ، وعدي بن زيد ، وأبو ذؤيب الهذلي ، والنايفتان الجعدي والذبياني ، وليد بن ربيعة . لقد نجح هؤلاء عبر تفكيرهم المحض ، ودون أية مساعدة خارجية ، أن يتلمسوا بفكرهم وجود الله فأمنوا به . ولعل أبلغ قصصهم هي قصة لبيد بن ربيعة ، الذي غفر له لثلاثة أبيات أولها في التقوى وثانيها في حمد الله ، وثالثها في مشيئة الله المطلقة . وقد كوفي بقصر في الجنة كتبت على جداره الأمامي هذه الأبيات التي « ليس في الجنة نظيرها بهاء وحسناً » (ص ٢٦٧) .

مثل هؤلاء ، وعبر التفكير المحض ، اندفع ابن القارح قبل فوات الأوان فتاب وسجل توبته عند قاضي حلب ، فأعطى صحيفة بخلاصه ، بعد أن كتب رسالة في الإيمان وتمجيد الخالق سبحانه وتعالى (ص ١٣٩-٤٠) . ومثل ذلك أيضاً ما حدث لجرادتين تابتا فمئنتا الجنة والنطق والعلم والغناء (ص ٢٧٤) . أما السبيل الثاني للخلاص فهو فعل الخير . وقد اختار المعري هذه المرة أسداً قبل أن يصير في الحياة الدنيا طعاماً وزاداً للمؤمنين مرتحلين يعبرون محلة الغرور ، فكوفي بالجنة (ص ١٩٨) . ومثل الأسد أيضاً حمار وحشي قدم جلده الأرقش لفائدة المؤمنين (ص ١٩٨) ، وأسد آخر قتل رجلاً أهان رسول الله (عليه السلام) فمنح ماشاء من المأكولات اللحمية التي لا تنقص (ص ٣٠٤-٥) .

لا تتضمن جداول كرسيتيان وهو بفعل فعل الخير كوسيلة للخلاص . وليس فعل

عالم الفكر

الخير المذكورا في أي مكان من رواية (رحلة الحاج) كوسيلة للخلاص، رغم أن المسيحية - كالإسلام، تحض على الحسنة والصدقة. وحتى الأخت المؤمنة المسماة (إحسان: Chanty) في (القصر الجميل) لا تظهر ما يدل على معاني اسمها. بينما تقدم لنا (رسالة الغفران)، وباللغزابة، ذنباً كسب المغفرة للخير الذي قدمه للآخرين (ص ٣٠٦).

إن ما هو أهم من النقاشات والمناظرات في القصتين هو إنسانية المتحاورين. فعبير يقين لا يتزعزع بامتلاك الحقيقة المطلقة، يتصرف دجاة بنين الثلاثة، كرسيتيان وفينفل وهوبفل، باستعلائية غريبة على الآخرين، ويرفضون رفضاً باتاً أي قبول لأرائهم، وحتى لهم ككائنات إنسانية. إنهم يرفضون المحاجات العقلية، والمحاجين أيضاً، وصحبتهم. وفي تمسكهم المباشر والإقصائي برؤياهم للخلاص، يعزلون أنفسهم عن الأعداد الغفيرة من الحجاج السائرين على طريقهم نفسه، الذين يتصادف اختلاف رؤاهم عن رؤيا بنين. فهم مؤمنون بحسم أن صحبتهم للمسيح وللصليب تفرض طبيعتها استبعاد صحة الخطاة والجانحين.

من ناحية أخرى، تظهر الشخصيات المختارة عند - المعري موقفاً متميزاً بديمقراطيته. فعلى العكس من كرسيتيان، يمتلك ابن القارح على الدوام أسئلة يطرحها على الآخرين، ليس لأنه جاهل بالأجوبة، بل لأنه يحب للحوار، راغب في التعرف على عقول الآخرين، راغب في الاستزادة. ومثله في هذا الموقف جميع من يقابلهم عبر ارتحاله.

إن بوسعنا أن نتكلم عن شدة استثنائية يتصف بها وجدان جون بنين، وربما أيضاً عن غياب للديمقراطية الحقيقية تتصف به رؤياه للخلاص. وهذا ما يمكن رده إلى أحاسيس الشك والقلق في عصره، التي تكلمنا عنها سابقاً. إن موقف بنين إزاء إخوته البشر موقف إنساني ولا شك، لكن هدفه من كتابة (رحلة الحاج) كان: (مناشدة القراء التقدم نحو بصيرة أوضح والتزام أوضح بالسلوك والشخصية المثاليين) (٢١).

عالم الفكر

أما معالجة المعري للأمر نفسه فهي من نوع يحتفي بالعالم ويحتفل به . وبالنسبة له ، فإن الحدود المفروضة على المسلم في الحياة الدنيا هي إجراءات تختبر متانة إيمانه وصلابته ، وإن تحملها لها سيكسبه في الحياة الآخرة كل ما كان ممنوعاً عنه في الدنيا .

الخلاص إذن بالنسبة للمعري ، هو استعادة الإنسان لكل نوازه الطيعية ، الروحية والعقلية والبدنية ، وعيشها بكل ملئها . أما الخلاص عند بنين فهو امتلاك الإنسان للنقاء الروحي عبر نبذ الجسد ، وعبر الرضى النفسي بمعانقة الصليب .

ثمة تشابهان في المادة الروائية بين الكاتبين يوضحان ، وبالمفارقة اختلافهما في رؤيا الخلاص عند كل منهما . فمن ناحية ، يعطى كل من ابن القارح وكرستيان صحيفة خلاص . لكن ابن القارح ، وبسبب يوم الحشر ذي الأعداد الهائلة من الناس يضيع صحيفته ويفقد حقه بالتالي في دخول الجنة . لكنه ، وعبر شفاعة فاطمة وإبراهيم ، ولدي النبي (عليه السلام) ، يدخل الجنة مع إبراهيم (ص ٢٦٢) .

الصحيفة والشفاعة هما أيضاً وسيلتان لامناص عنهما للخلاص عند بنين . لكن مصير ابن القارح ، لو كانت شخصيته عند بنين ، كان سيصير (جهل : Lgnor- ance) الذي قذف به داخل الجحيم بتلا توان من عند بوابة النعيم ، لأنه أضاع صحيفته (ص ٢١٦) .

هاتان الرؤيتان للخلاص ، عند المعري وبنين ، لا شأن لهما بالأصول والنواميس الدينية للإسلام والمسيحية . إنها رؤيتان فرديتان في المقام الأول والأخير . ولا يعني هذا بالطبع أنهما غير متأثرتين بالأصول والنواميس ، إلا أنها رغم التأثر لاتنطقان إلا باسم صاحبيهما ، ولا يمكن إحالتهما إلى الإسلام والمسيحية .

عالم الفكر

الهوامش

- (١) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران تحقيق وشرح د. عائشة عبدالرحمن (بت الشاطيء). القاهرة. دار المعارف، ١٩٧٧. وإلى هذه الطبعة تعود الاقتباسات كلها في سياق البحث.
- (٢) John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (ed Roger Sharrock) Penguin Classics, 1986. Quotations in this research are taken from this edition.
- (٣) Ivetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Tr. Richard Howard). I
- Thaca Cornell University Press, 1933 P 31 والأخيولي بالتالي يتضمن دعماً للقارئ وفي عالم الشخصيات، وهذا العالم يعرفه إدراك القارئ الملتبس للأحداث المروية
- (٤) كان عميد الأدب العربي، طه حسين، أول من صف (رسالة الغفران) بحسب حسمها الأدبي الصحيح: (إن هذه الرسالة هي أول قصة خيالية عند العرب) انظر: طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء. القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٤. ص ٢٣٩.
- (٥) Betty A Schellenberg, "Sociability and the Sequel: Rewriting Hero and Journey in *The Pilgrim's Progress* Part 11" *Studies in The Novel*, V 23 PT 3, 1991 P. 316.
- (٦) انظر د. عمر موسى باشا نظرات جديدة في عمران أبي العلاء. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٩. في الصفحتين ٥٣-٥٤ يحدد موسى باشا أسماء الجنات الشامي، ويرجعها إلى السور القرآنية. وهذه الجنات هي: دار الحلال، دار السلام، حنة المأوى، جنة الخلد، جنة الفردوس، جنة النعيم، حنة عدن، دار القرار.
- (٧) «إنا أعطيناك الكوثر» سورة الكوثر، الآية الأولى.
- (٨) يستمد المعري مادة تخيله الرئيسية من القرآن الكريم. وقد أحصت الباحثة د. عائشة عبدالرحمن ثلاثاً وأربعين آية تأثر المعري بها تأثراً مباشراً - وتختتم مقارنتها بالتأكيد على «أسلوبه الغزفي في تأليف الصورة الجديدة من المواد القديمة». انظر: د. عائشة عبدالرحمن، الغفران. القاهرة: دار المعارف ١٩٥٤. ص ٥٩.
- (٩) لا تخضع كتابة المعري لمعايير التقييد الحديثة. وقد قامت الأستاذة عائشة عبدالرحمن - بنت الشاطيء بهذه المهمة في رسالة الغفران، فقدمت للقارئ العربي خدمة جليلة، إذ يسرت له قراءة نص صعب أساساً.
- (١٠) C N Manlove, "The Image of the Journey in *Pilgrim's Progress*: Narrative Versus Allegory." *Journ. of Narrative Technique* V. 10, Pt. 1, 1980, P. 34.

رسالة الغفران

- (١١) انظر: د. علي شلق «توطئة»، رسالة الغفران. بيروت: دار القلم، (لاتاريخ) ص ٦.
- (١٢) -Johannes Hedberg, "John Bunyan, The Pilgrim's Progress," Moderna Spark. V 8, Pt 2, 1989 PP. 108, 110.
- (١٣) انظر علي حسن فاعور «مقدمة» رسالة الغفران. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠- ص ٣.
- (١٤) انظر: خليل هنداي، تجديد رسالة الغفران. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٥. ص ١٠.
- (١٥) يتفق الدارسون العرب على أن الباحث الانكليزي نيكلسون هو أهم من قدم رسالة الغفران للقاري. الانكليزي في القرن العشرين. راجع
J.R.A.S., 1902, P. 89
- (١٦) Monlove, P. 21
- (١٧) Roger Sharrock, "Introduction," The Pilgrim's Progress, P. 17.
- (١٨) يكتب مانلوف في بحثه المشار إليه أنفا: «ليس من عادة بنين التعامل مع المفاهيم الأخلاقية مباشرة: فشخصياته ليست «إيمان» أو «أمل» وإنما «مؤمن» و«أمل» (ص ٢٢). والحقيقة هي أن (رحلة الحاج) تزخر بالأسماء المجردة المفاهيمية، مثل «الريية»، «الإثم»، «الإيمان الضئيل»، «الجهل»، ناهيك بالشقيقات الأربع الساكنات (القصر الجميل) ومن: «تكتم»، «تقوى» «حصافة» و«إحسان».
- (١٩) Maurice Huxley, "The Humanism of John Bunyan," The Pelican Guide to English Literature. 3 P. 225.
- (٢٠) Vincent Newey, "The Disinherited Pilgrim: Jude The Obscure and The Pilgrim's Progress," Durham University Journal V. 80, PT 1, 1987. P. 60.
- (٢١) Kathleen M. Swain, "Christian's 'Christian Behaviour' to his Family in Pilgrim's Progress," "Religion and Literature. V. 21, PT. 3, 1989. P. 10.

عالم الفكر

حمد يوسف الروصي ففي ذمة الله

في الرابع والعشرين من يونيو سنة ١٩٩٣ م، فقدت الكويت واحدا من أبرز القادات الإعلامية التي لعبت دورا مميّزا في أحلك الظروف والمواقف الصعبة التي مرت بها الكويت .

ولد الفقيه عام ١٩٣٧ م، في الحي الشرقي من مدينة الكويت وتلقى تعليمه الأولي في المعهد الديني بدولة الكويت، ثم أكمل تعليمه العالي في مصر حيث تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

أسندت إليه بعد تخرجه مناصب عدة منها رئاسته لقسم الرقابة سنة ١٩٦٢، ثم مديرا للرقابة عام ١٩٧٠، ثم وكيلا مساعدا لشؤون الثقافة والصحافة في وزارة الإعلام، حيث ترأس تحرير معظم المطبوعات الثقافية التي تصدر عن الوزارة كمجلة عالم الفكر التي تولى رئاسة تحريرها من عام ١٩٨٦ إلى ما قبل سنة من وفاته، وسلسلة المسرح العالمي ومجلة الكويت .

وكان آخر المناصب التي تقلدها منصب وكيل وزارة الإعلام .

وقد بذل خلال توليه لرئاسة تحرير مجلة عالم الفكر جهودا حثيثة في سبيل الارتقاء بهذه المجلة التي تدين له بالفضل الكبير فيما وصلت إليه .

ولا تملك أسرة التحرير إزاء هذا المصائب الجلل إلا أن تبتهل إلى المولى سبحانه أن يسكن الفقيه فسيح جناته وأن يلهم ذويه الصبر والسلوان .

إنا لله وإنا إليه راجعون



مفهوم الرؤية السردية في الخطاب

الروائي آراء وتحليل

د. بوطيب عبدالمالي*

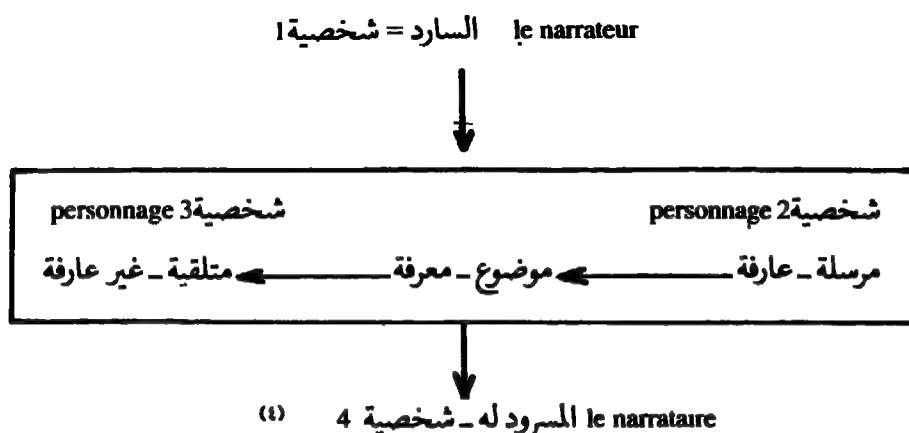
*** أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس - المغرب**

عالم الفكر

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي ، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي - شفاهي أو كتابي - من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السرد في الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد - Le narrateur (هذا الكائن - الذي يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً ، ولاصوت الشخصيات ، ولكن بدون سارد لا توجد رواية) . ⁽¹⁾ إنه الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السرد - في حالة احتمال - . ⁽²⁾ ولن يتحول لحقيقة ، مادامنا لانستطيع تصور حكاية بدون سارد .

وبالمناسبة ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب : (فالسارد ليس أبدا الكاتب . . . ولكنه دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب) . أو لنقل بتعبير آخر إن : (السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب) . ⁽³⁾ فهو شخصية متخيلة أو - كائن من ورق - شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى ، يتوسل بها المؤلف ، وهو يؤسس عالمه الحكائي لتتوابعه في سرد المحكي وتبرير خطابه الأيديولوجي وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي ، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاه ، كما يتضح ذلك من الرسم التالي :

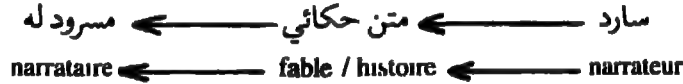
علامات الفكر



وما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضا لمخاطب. يتلقاه ويستفيد منه: « كل كلام هو أولا حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب ». (٥) وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول لهذيان لا مبرر له، الشيء الذي دفع البعض للقول: (فلولا المتلقي لما كان هناك سرد). (٦) وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل أنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، كما هو الشأن في حكاية — ألف ليلة وليلة (يراجع بخصوص هذه المسألة مقال ج برانس G. Prince في مقاله القيم المعنون (بمدخل لدراسة المسرود له) (introduction de l'étude du narrataire) (٧) باعتباره (أي المسرود له narrataire) هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى - السارد le narrateur - وتلازمها لازمة الظل لصاحبه، لاتفارقها، مادام حديث الأنا). هو في العمق خطاب للأنت. ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلا: « لكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، إن كل تلفظ هو صراحة أو ضمنا، خطاب يستوجب مخاطبا » (٨) وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا، ولكن أيضا مسرودا له إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية في

علامات الفكر

صنع الخطاب السردى ، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضئيلا ، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد . وهكذا : « منذ هنري جيمس ونورمان فريدمان إلى واين وبوث فتريفتان تودوروف ، كثير هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد في التخيل ، سواء أكان نظما أو نثرا . . . وعلى العكس قليل هم الذين اهتموا بالمسرود له . . . كل هذا رغما عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه في المقالات الجميلة لكل من بنفنيست Bénveniste وجاكوبسون Jakobson^(٩) مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى ، قد يلتقي معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارىء ، والقارىء المحتمل والقارىء المثالي ، إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج . برانس في مقاله السالف الذكر ، وبناءً عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص ، عملية مشروطة أساسا باحتوائه على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهي السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة :



والمتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيبة في يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بها لاحصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التي يقيمها بمتنه الحكائي أو بمخاطبه . . . إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم - وجهة النظر Point de vue - كمقابل للمصطلح الانجليزي - Point of View - من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقد واختلاف المدارس ، خصوصا بعدما أكد الروائي والناقد الانجليزي المعروف هنري جيمز على أهميته أواخر القرن 19 : « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية ، كما في التطبيقات الأدبية ، في الدول الانجلوسا كسونية منذ هنري جيمز Henry James . فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها - من منظورها

الأساليب الفكرية

- فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردى أن تدخلها في الاعتبار^(١٠) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة، لم يواكبه مع الأسف الشديد الوضوح والعمق المطلوبان، حيث أنه كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون في خلط أو لبس، كنتاج طبعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع - والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات - تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت - mode et voix - أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المنظور السردى، وبين سؤال من صنف آخر بخصوص من هو السارد. أو لكي نختصر الحديث، بين السؤال عمن يرى، والسؤال عمن يتكلم»^(١١).

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين، فهو مائع، وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لاحصر له من الأشياء والمفاهيم: «و- وجهة النظر - مصطلح ذو دلالات متعددة منها:

- (١) أنه قد يعني: فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك.
- (٢) وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائي، العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية^(١٢). وهو ما نرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية. ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط باللموس، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة، بنوع من التسلسل التاريخي، كما أوردها ج جنيت في كتابه (وجوه) قبل أن نتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي لهذا المصطلح، ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية.

وهكذا نجد الناقدين كلينث بروكس وروبيرت بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلاحا عليه آنذاك بتسمية «بؤرة السرد» foyer narratif - focus of narration كمقابل لمصطلح وجهة النظر الحالي - Point de vue. وهذه النمذجة على الشكل التالي:

عالم الفكر

أحداث مطلّة من الخارج	أحداث مطلّة من الداخل	
(٢) شاهد يحكي حكاية البطل .	(١) البطل يحكي حكايته .	سارد حاضر كشخصية في العمل
(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج . ^(١٣)	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية .	سارد غائب كشخصية عن العمل

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلاً بأن المحور الأفقي (داخلي - خارجي) وحدة يرتبط بوجهة النظر، بينما المحور العمودي (الحضور - الغياب) فيخص في نظره مشكل الصوت في الرواية la voix أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا، مما يمكننا من القول بأن لافرق بين الخانة رقم ١ . ورقم ٤ . ولا بين الخانة رقم ٢ . ورقم ٣ .

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف . ك . ستانزيرل F.k. Stanzel - ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي :

- (١) وضعية المؤلف الكلي المعرفة، أو ما أسماه بالألمانية L'auteur erzahlsituation .
- (٢) ووضعية السارد المشارك في العمل الروائي، أو ما أسماه بـ L'ich erzahlsituation .
- (٣) . وأخيراً وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب، أو ما أسماه بـ

La personale erzahlsituation .

وهنا أيضاً ، يلاحظ ج . جنيت خلطاً واضحاً بين شخصيتي المتكلم والراوي « qui voix et qui parle » مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين - الثانية والثالثة - لا اختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر .

وفي نفس السنة أي ١٩٥٥ ، قدم الناقد نورمان فريدمان Norman Friedman تصنيفاً أكثر تعقيداً مكوناً من ثماني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي :

الأساليب الفكرية

أ - السرد الكلي المعرفة	بتدخل من الكاتب .
	بحياد من الكاتب .
ب - السرد بضمير المتكلم	أنا - الشاهد .
	أنا - البطل أو الشخصية الرئيسية .
ج - السرد الكلي المعرفة	السرد الكلي المعرفة الانتقائي .
	السرد الكلي المعرفة التعددي .
د - سرد موضوعي صرف	الطريقة الدرامية - وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
	طريقة الكاميرا ، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم . ^(١٤)

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في الصنف الأول، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد، كما في الصنف الأخير، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا، مروراً بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم متنه الحكائي، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة، كما يؤكد ذلك ج. جنيت، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى، غير أنها تسردان بضمير المتكلم، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١ و ٢ يقوم على أساس الصوت لوجهة النظر. نفس الخلط، اللاإرادي طبعاً، وقع فيه بوث Wayne Booth، سنة ١٩٦١. حين عنوان مقاله المتعلقة بمشاكل الصوت ب - مسافة ووجهة النظر distance et point de vue - والتي يميز فيها بين - المؤلف الضمني - l'auteur impli-cite - وبين السارد المقدم والغير المقدم - المصرح به وغير المصرح به - la narrateur représenté ou non représenté - كما يميز في نفس الوقت بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها - narrateur digne ou indigne de confiance - دون أن يذكر لنا الفرق

عالم الفكر

يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له، وبالتالي قراءتنا له، لذا فإن هذه - النظرة regard أو: «الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد،»^(١٥) وإن شئنا الدقة أكثر. هذا المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير هو في الحكاية، وضمير أنا في الخطاب، أي بين الشخصية والسارد،^(١٦) هو ما يرمى إليه النقاد من وجهة النظر، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها. وقد حصر ج. بوربون J. Pouillon. مختلف أشكال تظهر هذه الرؤيات في ثلاثة، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق، مع ملاحظة بسيطة، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي، مظهرا آخر مغايرا، وأكثر تعقيدا، مما ستبدو عليه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا «لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك، فليس هناك نماذج لو جهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد، ومدعمة بانسجام محض. ولكن ولكي نتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية»^(١٧) وهذه الرؤيات هي:

(١) الرؤية من الخلف Vision par derrière^(١٨) وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية - بلزاك فلووير - ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأن يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلدجات، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء. كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام، وكأنه إله. ويفترض أن تحكى الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة: سارد شخصية^(١٩) - أي أن السارد أكبر معرفة من الشخصية، وقد تعرضت هذه النظرة للطعن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك ووحدانية العمل الروائي، فهذا هنري جيمز يقول معلقاً عليها: إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق، حيث أن الانتقال المفاجيء من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية، دون مبرر بل دون الانطلاق من

الأساليب الفكرية

بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ^(٢٠) ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها.

(٢) الرؤية المرافقة - vision - avec ^(٢١) وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايّد خارج وعيها ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون - Francoise van Rossum - Gyon تسميه - بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهرية ^(٢٢) - réalisme phénoménologique إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه. ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكى فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحوّله إلى سيرة ذاتية، لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارئ، وهو تعاقد سيروي ذاتي أم روائي؟ ^(٢٣) كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. lejeune. ولعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد وهكذا يمكن أن يتحول الحكى بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية. ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة «سارد - شخصية» ^(٢٤) كدليل على التساوي الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية، على عكس الرؤية السابقة.

(٣) الرؤية من الخارج - vision du dehors ^(٢٥) وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية، (السارد الشخصية) ^(٢٦) وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلا إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة.

حالة الفكر

وإذا كان ج. بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية أسماها - vision stéréoscopique - الرؤية المجسمة -^(٢٧) التي نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة وكاملة عنه .

وإذا انتقلنا لجيرار جنيت، فإن أول ما سنلاحظه هو استيعاده لمصطلحي - الرؤية vision - وجهة النظر point de vue - لما لها في اعتقاده، من طابع - بصري - vi-suel - واستبدالها بمصطلح - التبثير la focalisation - الذي استلهمه من مصطلح الناقد بروك وارين - focus of narration - وهكذا يطلق اسم محكي غير موار، أو تبثير في درجة الصفر - focalisé ou focalisation zéro - كمقابل لمصطلحي بويون وتودوروف . - الرؤية من الخلف، والسارد (الشخصية . بينما يسمى الرؤية المرافقة، التي يكون فيها السارد مساويا للشخصية من حيث المعرفة، بالمحكي ذي التبثير الداخلي - Le récit a focalisation interne - وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبثير والتبثير السابق - الخارجي لاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في المحكي - متكلم أو غائب - لأنه قد لايعود بالضرورة على الذات المدركة - (أي الشخصية) بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد: « فاستعمال - ضمير المتكلم - خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل، لا يوجه إطلاقا تبثير المحكي في البطل » .^(٢٨) أو كما قال تودوروف: « المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده، بل يجعلها أكثر إضمارا » .^(٢٩) وفي مقابل هذا يرى ج. جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك يكمن في الفرق بين ما أسماه رولان بارت R Barthes في مقالته - مدخل للتحليل البنيوي للمحكي - بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية - mode personnel et apersonnel^(٣٠) بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا فالصيغة الأولى - الشخصية - يمكن التعرف عليها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم، إن لم يكن مسندا إليه أصلا فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه [كما في المثال التالي : (رأى شخصا مسنا في صحة جيدة) نحولها لضمير المتكلم فنقول : أرى شخصا مسنا في صحة جيدة، فلا شيء

علامات الفكر

تغير سوى الضمير [تأكدنا أننا أمام مقطع موار داخليا بالرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية، لا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير. أما في الصيغة غير الشخصية [كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل :- إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطر] فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جدا، ويقتضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجمل، بفعل تواجد كلمة - يبدو - الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبثير هنا خارجي .

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لرولان بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبنفنيست Benveniste - الذي أكد في بعض مقالات كتابه الهام - مشاكل اللسانيات العامة - problèmes de linguistique générale على أن الصفة الشخصية - sonnet - لضمير المتكلم والمخاطب، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية - non personnel - لضمير الغائب، ولعل فيما تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفي لتأكيد ذلك^(٣١) نعود لنقول بأن جيران جنيت يقسم التبثير الداخلي لثلاثة أنواع هي :

أ- محكي ذو تبثير داخلي ثابت / récit à focalisation interne fixe -

ونموذجه المثالي هو رواية - السفراء - les ambassadeurs - لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك : « إن جيمس في - السفراء - لا يخبرنا بقصة عقل ستريندر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه »،^(٣٢) لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدي حتما لتضييق مجال الرؤية، وحصرها في شخصية واحدة بعينها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان كيون - ، ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبثير.

ب- محكي ذو تبثير داخلي متنوع - récit à focalisation interne variable .^(٣٣) والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية - السيدة بوفاري Madame Bovary - لفلوبير، G - Flaubert حيث يبدأ السرد مواراً على شخصية شارل، يتقل بعدها لشخصية - إيمما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles .

عالم الفكر

جـ- ثم محكى ذو تبشير داخلي متعدد - *récit à focalisation interne multiple* ^(٣٤) - كما يحدث في روايات الرسائل مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة . كما هو الشأن في رواية — علاقات خطيرة *dangereuses les liaisons* . أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد الشخصية) فيسميها ج . جنيت بالمحكى ذى التبشير الخارجي *le récit à focalisation externe* ^(٣٥) كـ بعض روايات ما بين الحربين العالميتين ، الأولى والثانية . وقد أصبح هذا الأسلوب مألوفاً بفضل روايات Dashiell Hammett وبعض قصص ارنست هيمنجواي E Hemingway - مثل القتل *The killers* - حيث تتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد ، دون أن تتمكن من ولوج عالمها الداخلي ، عالم العواطف والأفكار . إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبشيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادراً ما يلتزمون بها ، بل إننا غالباً ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطانها ، ممتطين في ذلك كل الوسائل والامكانيات المتاحة لهم في هذا المجال . وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال التحريف - *altération* ^(٣٦) وكذا عمليات الخلط فيما بين الأنساق - *le melange des systèmes* ^(٣٧) التي قد يمارسها القارئ بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبشيري معزول وآني داخل سياق منسجم ، مثلاً : خرق منه للقاعدة العامة المهيمنة ، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة ، كفعل يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق . وقد حاول ج . جنيت في كتابه - وجوه III تشخيص بعض هذه الحالات ، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما ، «ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو مبدئياً ضروري ، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئياً مسموح به داخل إطار التبشير المنظم للكل» ^(٣٨) . ويسمى الأول حذفاً جزئياً أو *paralipse* - أما الثاني فيطلق عليه اسم - *paralepse* . ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى ، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبوار داخلياً عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل ، التي لها أهمية قصوى في المتن ، والتي لا يعقل بأى حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبشير ، كما فعلت الكاتبة أغاثا كريستي - Agatha Christie - في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان - الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة - ^(٣٩) .

عالم الفكر

أما الصنف الثاني فيجد مرتعه الخصب والمفضل في ما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد في محاولة منه لتزويدنا، نحن القراء، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

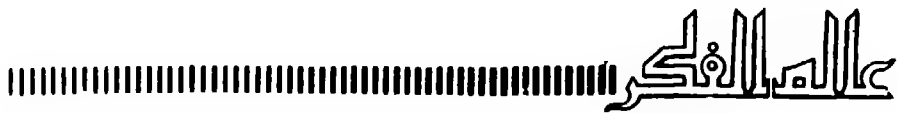
عالم الفكر

قائمة الإحالات المعتمدة في الدراسة

- (١) عبد الحميد عقار : وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١، سنة ١، ١٩٨٥، ص ٢٤.
- (٢) Françoise van Rossum - Gyon, critique du roman, éd. Gallimard p 101
- (٣) W. Kayser qui raconte le roman in poétique du récit, éd. points p: 71.
- (٤) Ph. Hamon, un discours contraint in littérature et réalité, éd. points p 142
- (٥) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد انطونيوس، سلسلة ردى علميا، منشورات عويدات، بيروت، باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص: ٨٩.
- (٦) د. عبدالفتاح كيليطو، مقال تحت عنوان - زعموا أن : ملاحظات حول كليلية ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، من كتاب دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة : مكاس. عن دار مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص: ١٨٥
- (٧) G. Prince Introduction à l'étude du narrataire in poétique N°14 - 1973 page 179
- (٨) Benveniste, problèmes de linguistique générale Tome II éd. Gallimard, p 82
- (٩) G. Prince in revue citée. p 178
- (١٠) Groupe U rhétorique générale, éd. points p 187
- (١١) G. Genette, figures III éd. Seuil p. 203
- (١٢) انجيل بطرس سمعان : - من مقال تحت عنوان : وجهة النظر في الرواية المصرية، بمجلة فصول، عدد خاص بالرواية، رقم ٢٠، سنة : ١٩٨٢، صفحة : ١٠٣.
- (١٣) G. Genette ouvrage cité. p. 204.
- (١٤) G. Genette ouvrage cité p 204 - 205
- (١٥) T. Todorov: littérature et signification ed. Larousse, p 79
- (١٦) T. Todorov: les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd. points p. 147
- (١٧) T. Todorov in ouvrage cité p 147.
- (١٨) T. Todorov in ouvrage cité. p 147
- (١٩) T. Todorov in ouvrage cité. p: 147
- (٢٠) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة في - ثلاثية - نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ١٨١ - ١٨٢.

عالم الفكر

T Todorov in ouvrage cité p 148	(٢١)
Francoise van Rossum – Gyon in ouvrage cité p 135	(٢٢)
Ph lejeune le pacte autobiographique éd seuil p 44	(٢٣)
T Todorov in ouvrage cité p 148	(٢٤)
T Todorov in ouvrage cité p 148	(٢٥)
T Todorov in ouvrage cité p: 148	(٢٦)
T Todorov in ouvrage cité p 148	(٢٧)
G Genette, ouvrage cité p 148	(٢٨)
Groupe L. ouvrage cité p:189	(٢٩)
R Barthes, introduction a l'analyse structurale des récits in l'analyse structurale du récit Communications 8, éd. points p 26	(٣٠)
Benveniste, ouvrage cité p 225-2	(٣١)
(٣٢) رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة . محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .	
G. Genette, ouvrage cité p 207	(٣٣)
G Genette, ouvrage cité. p. 207	(٣٤)
G Genette, ouvrage cité p 207	(٣٥)
G Genette, ouvrage cité p 211	(٣٦)
R Barthes in ouvrage cité p 26	(٣٧)
G Genette, ouvrage cité p 211	(٣٨)
R Barthes in ouvrage cité. p 26	(٣٩)



تيار الواقعية في الرواية

قراءته في مقدمة (العلماء الإنسانية)

لبنات

2. عبدالله بن عتو*

* يعمل أستاذاً بكلية الآداب الجديدة - المغرب

عالم الفكر

كثيرا ما يشار الحديث النقدي عن الأنواع الأدبية، فيؤول الأمر إلى الحديث عن التطور الأدبي، إذ يتم الانتقال من البحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع إلى (البحث عن) محاولة تقديم الجواب عن سؤالين مركزيين هما: هل يتطور الأدب؟ وكيف يتطور؟ . . خاصة وأن وضع مثل هذين السؤالين يضع في الاعتبار تطور باقي الظواهر في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. وعموما فإن "البحث في تطور الأدب وغيره من الظواهر الطبيعية والإنسانية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم التطور بشكل عام يعد من أهم المفاهيم التي ظهرت في القرن الماضي، فقد حظي باهتمام العلماء والمفكرين والفلاسفة والنقاد، وطبق في كل علم ودراسة حول المجتمع أو الكون أو الثقافة أو الطبيعة أو الفن"^(١). وفي إطار ما أحدثه مفهوم التطور، وغيره من المفاهيم، من تغيير، فقد تغيرت المناهج والفروض وطرائق التفكير، الأمر الذي أدى إلى إحلال الإيمان بالتغيير والنسبية، محل الاعتقاد في مطلقة القديم وسمدية قوانينه الثابتة.

وفي سياق هذا التغيير/ التطور الفكري والحضاري الشامل يمكن الحديث عن أكبر إنجاز روائي في العصر الحديث، وخاصة ضمن تيار الواقعية في الرواية الأوروبية. وهذا الإنجاز هو "الملهة الإنسانية"^(٢) (La comédie humaine) لأونوري دي بلزاك و Honoré de Balzac (1799/ 1850) ويتضح من هذا التاريخ أن بلزاك جاء إلى العالم إثر الثورة الفرنسية (1789) وعابن مختلف التطورات المتلاحقة التي رافقتها، منذ تولي لويس الثامن عشر إلى لويس فيليب^(٣)، وهي الفترة التاريخية التي عرفت التوسع البونابرتي

عالم الفكر

والتحالف المقدس (النمسا/ روسيا/ بروسيا)، كما عرفت بروز القوميات الأوروبية بشكل قوي، فبات التغيير خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر أمرا حتميا ولو عن طريق العنف والقوة والثورة. و " كان الشعب الفرنسي - كعادته - دوما سباقا إلى التمرد والعصيان طلبا للتغيير بإعلان الثورة وحمل السلاح " ^(٤). ومن منظور " التطور الاجتماعي، فقد حصل تبدل حاسم في التجمعات الطبقية وفي مواقفها إزاء كل المستجدات. وفي هذا الصدد يأتي ذكر ثورة بروليتاريا باريس عام (1848) كنقطة تحول في التاريخ العالمي. " فقد كانت أول كتلة بشرية مسلحة صممت على قتال البورجوازية وضرب استمرارها في الحكم ونزع امتيازاتها الاقتصادية " ^(٥). وهنا يجب أن نتصور أن الأمر لم يكن صراعا عاديا بين الطبقات الاجتماعية، بل لقد كان صراعا واقعيا فكريا وعمليا، صراعا فلسفيا ووجوديا، عكسته بكل وضوح تلك الطبقات المتعارضة في المصالح المادية والمعنوية.

أما علي الصعيد الفكري فإن مرحلة بلزاك سجلت بروز الاتجاه الوضعي في الفكر والفلسفة مع أوغست كونت والاتجاه العلمي التجريبي مع كلود برنار وغيره. . وهي اتجاهات ساهمت في تقسيم منظم للمعارف العلمية وساعدت على نمو ظاهرة الاختصاص في إطار النتائج المعرفية. وعلى العموم، فقد كان للتيارين الوضعي والتجريبي أثر واضح في أفكار كتاب القرن التاسع عشر، وهو ما يظهر حضوره في جل الأنظمة الفكرية والاقتصادية والاجتماعية. الشيء الذي يعني أن التغيير قد مس العلم والفكر والفن والإيديولوجيا ومصائر الناس، وكان من الطبيعي أن يمس أساليب التعبير أيضا. وقد أضحت هذا الوضع - في الواقع - لدى روائيي العصر، موضوعا هاما تجدر معالجته، لأن التعارضات الحاصلة لم تكن من قبيل الصدفة أو الاعتباط. وهكذا فقد كان أدب ذلك العصر - منظورا إليه ككل - عبارة عن كفاح رائع متصل، ضد الاغتراب الشامل للإنسان، نتيجة لأشكال الحياة الرأسمالية التي بدأت تسيطر على الحياة البشرية " ^(٦). ومن هنا فإن الكتابة الروائية في القرن 19 كانت شكلا من أشكال مواجهة الكتاب للواقع. فقد كان الصراع على أشده بين الأنا والعالم، بين الذات التي يمثلها " البطل " الراغب في تحقيق أحلامه وآماله دون فشل أو عوائق، وبين المصير المحتوم الذي يحطم تلك الذات بصلاية مصدرها ظلامية العالم الواقعي الحقيقي.

حلم بلزك

وكانت الكتابة / المواجهة تغني القيمة الدرامية لمجمل روايات هذه الفترة لتأخذ طابعاً
مأساوياً يعمقه فراغ الحياة وخواء الواقع .

بلزك الشخص وبلزك الروائي

ترتبط حياة بلزك المضطربة ارتباطاً وثيقاً بتاريخ مؤلفاته ، وقد بدأ نجم بلزك
يلمّع في عالم أصبحت المادة والمال يحتلان فيه مكان الصدارة . ويعود ذاك اللمعان إلى
شهرة أروع كتبه " الملهة الإنسانية " ، الذي يعتبر نتاج عبقرته الخاصة ، والذي ظل
يضيف في بناء أسسه إلى أن مات . لقد خضع بلزك إلى نظرية صلبة ، مثل من
خلالها ، طباع وشخص زمانه ، ولكنه يضيف إلى موهبته كرسام واقعي وملاحظ
بارع ، خيال الشاعر والمتأمل ، الذي يتزعج إلى أخذ الواقع ويعيد تركيبه تركيباً متماسكاً .
ومن خلال ذلك كان يعمل على تجديد الجنس الروائي الذي كان يتسلل معه في كل
المجالات الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والاجتماعية . وكان هذا الإجراء سبب
التأثير في الفن الروائي منذ منتصف القرن 19 إلى اليوم . وفي هذا الصدد ، فقد كان
المقربون من بلزك يجمعون على اعتباره " متنبأً " أو " عرافاً " ، يعيش في " تشوف "
دائم . وبلزك نفسه يؤكد أنه يحتوي على " موهبة الرؤية الثانية " . إن رسمه للمجتمع
هو ما يبين للقارئ مفهومه الحقيقي للعالم والعلاقات الإنسانية . وبلزك لم يتراجع هنا
عن افتراضاته الميتافيزيقية التي وثق منها منذ شبابه ، إذ كان يعتقد أن كل الظواهر تؤل
إلى حركة مادة واحدة ، تأخذ عند الإنسان شكل الفكر . وهكذا أصبح يقول " بأن
العقول الجبارة قادرة على إرسال أفكارها ، والتحرك في أوسع المجالات ، مؤثرة على
العقول الضعيفة . وطالما حلم بلزك بالوصول إلى هذا المستوى من المقدرة الأخاذة ، وقد
بدأ له هذا الطموح مشروعاً ضمن مبدئه على الأقل ، لأنه يركز على أطروحة
العبقرية " ^(٧) . وبالمقابل فقد درج الرجل على الاعتقاد بأن الإنسان وحده ، عاجز عن
إدراك أسرار الكون ، فقد كان يسائل النظريات التوضيحية والدينية منها على
الخصوص ، وهو المجال الذي يسجل فيه تأثيره بالكاتب سويندنبورغ (swendenborg) ،
ليعلن قصور المناهج الوضعية المعاصرة . كما أنه يقتنع سياسياً بـ " أن السلطة التي هي
قلب الدولة ، يجب أن تكون بين أيدي رجل واحد . . . إذ صحيح أن الديمقراطية خطأ

علم النفس الفكري

والاقتراع العام غير معقول . ذلك أن من يصوت يناقش ، والسلطة التي تناقش لا
كيان لها ، ولعل السبيل الوحيد لمواجهة هذا الخلل هو الدين " (٨) . وهو رأي يترجم
موقفه الحقيقي من القوضى الاجتماعية السائدة .

على أن السين التي استقرت فيها نظرية بلزاك المتنورة بتصوره السياسي عرفت
لديه وجود مبادئ جمالية واقعية ، مع أن عددا من شيوخ رواياته تبقى محاطة بهالة
سحرية مزروعة في محيطها الاجتماعي لكسب حياتها الحقيقية بالرسم المتقن لطباعها
وصفاتها . وعلى ذلك يظهر أن مشروع بلزاك كان كبيرا جدا ، كان مشروع القرن
بكامله . وفي هذا الصدد يقول عنه أنجلز في معرض مقارنته مع إميل زولا Emile zola :
" فعلی الرغم من أن عقيدته السياسية كانت هي الملكية الشرعية ، فقد عارض بعناد
شديد شرور فرنسا الإقطاعية وضعف الملكية ، ووصف لحظات احتضارها بقوة شعرية
عظيمة " (٩) . ومن هنا جاز للبعض بأن ينعت بأنه " بلزاك الشاهد على زمانه " كحقيقة
نلمسها في طريقة حديثه في (الملهة الإنسانية) بشكل جعل منها " خزان الوثائق حول
مجتمع فرنسا في القرن التاسع عشر " (١٠) ، ولا عجب من هذا الرأي ، فصاحبنا يغوص
بكيفية واضحة في ماضي فرنسا ، يعني فيه بمظاهر سلطوية وعلاقتها بالإنسان
الفرنسي ، كوجه من وجوه الديمومة التاريخية . إلا أن هذا الأمر خلف ردود فعل نقدية
مهمة ، من حملتها تلك التي إنحازت للعالم القروي الذي يظل غير معروف بما فيه
الكفاية في عالم بلزاك الروائي . يقول ب . ل . راي (P.L. Rey) إن عمل بلزاك رغم الجهود
الجبارة التي بذلها فيه ، لم يكن شاملا بما فيه الكفاية ، والدليل أن العالم القروي بصفة
خاصة ، يبقى غير معروف لديه بشكل جيد " (١١)

الملهة الإنسانية

بدأ بلزاك كتابه (الملهة الإنسانية) انطلاقا من سنة 1834 ، ولم تعنون بهذا العنوان
إلا سنة 1841 . ونشرت عام 1842 . وهذا معناه أن (الملهة الإنسانية) عمل روائي ضخم
يضم خمسا وتسعين رواية . وبهذا فقد جمعت (الملهة) كل أعماله التي كان بدأ نشرها منذ
1830 . إن ضخامة هذا العمل هي التي حذت بنا قد مثل موريس بارديش أن يقول :
إن سنة 1835 . هي سنة بداية تكوين بلزاك الروائي ، وأن الأب جوريو (Le père Goriot)

مقدمة الفكر

هي رواية تتجمع عندها كل الجهود السابقة، وهي بالتالي، ترسيخ وإيذان بكتاب المستقبل : الملهاة الإنسانية^(١٢) إن هذا الأخير (الكتاب) يدل على نوعية اهتمام بلزك بوحدة تناول والمعالجة لأكبر معضلات التاريخ الفرنسي الحديث، والمتمثلة في انهيار الحضارة الأرستقراطية إثر نمو النظام الرأسمالي وكان هدفه الأساسي هو منح الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على المقارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادئ الواقع الإنساني بما هي مبادئ طبيعية عامة، ولذلك فقد رتب "كوميدياه" إلى الأقسام التالية :

أولا : دراسة الطباع، وتضم أهم الأعمال / المشاهد الآتية :
مشاهد من الحياة الخاصة / مشاهد من حياة الريف / مشاهد من حياة الأقاليم / مشاهد من الحياة الباريسية / مشاهد من الحياة السياسية / مشاهد من الحياة العسكرية / العم يوم pom / الأوهام الضائعة .

ثانيا : دراسات تحليلية، وتضم دراسة رئيسية هي : فيزيولوجيا الزواج .

ثالثا : دراسات فلسفية وتضم : البحث عن المطلق / سيرافيتا .
وحتى تقدر هذه (الملهاة) حق قدرها، يجب النظر إليها في كليتها، إذ لا يمكن الحكم على عالم روائي ضخم من خلال إحدى جزئياته . وإن كنا هنا لانستطيع، فإننا نكتفي تجاوزا، بمقدمتها فقط . وكلنا اقتناع بأن التبسيط والنقد غير الممنهج في العديد من المؤلفات المدرسية، من الأسباب التي جعلت من بلزك روائيا غير مشهور إلا بشهرة الأب جوريو (père Goriot) وأوجيني غراندي (Engemie Grandet) إن عدم الاطلاع على باقي أعمال بلزك، يترك الانطباع عن غموض هذه الأعمال أو صعوبة فهمها، ولكن هذا القصور في الواقع يفقدنا الوقوف على أروع عقد (الملهاة الإنسانية) . إذ لا ننس أن أعمال بلزك في طابعها الجمالي تعبير واضح عن نتائج عصرها . فـ "كل وسط بيني بالنسبة لبلزك هو مجال مادي ومعنوي يحتوي المنظر والمشهد والمسكن والأثاث والأشياء والملابس ومصائر الناس . . . كما أن الوضع التاريخي العام يبقى هو المجال الشامل الذي يغلف هذه البيئات الخاصة المنفردة والمزولة"^(١٣) إن

عمل الملهة الفكر

علاقة بلزك بـ (الملهة الإنسانية) تبدو في رؤيته إلى المجتمع الفرنسي على أنه مجتمع تعدد الطبقات، وذلك من خلال رصده لما يحرك الإنسان من مجموع الأهواء والتزعات والرغبات النفسية. وقد مكنه موقعه الاجتماعي من فرض مجالسة رجال السياسة والفكر والاقتصاد، إلى جانب تردده على الصالونات الأدبية والمسارح وكذا سائر الأمكنة غير الراقية أيضا. . . وهذا السلوك جعل من بلزك خبيرا بخبايا مجتمعه وعمق بنيانه. فجاء بما يقرب من ألفي شخصية روائية تجسد لديه واقع تحول الطباع من طباع عادية إلى قوانين. وبذلك "تحول حالة الدفاع المشروع لدى أفراد المجتمع ضد وسائل الأمر والنهي، إلى مجرد واقع استسلامي مهزوم، إن شخوص بلزك فرض عليهم واقع الخيانة ونبد القيم، فتحول الحياة الاجتماعية معها إلى كوميديا" (١١). هكذا فقرة (كوميديا) بلزك تحيل إلى مجتمع الخداع المتبادل القائم على حب المال وشهوة التسلط. ومن هنا نجاح بلزك في خلق النماذج الحية التي تصدق في التعبير عن مختلف تقلبات المجتمع واضطرابات. وقد اعترف انجلز قائلا: " . . . وحتى في ما يتعلق بدقائق المسائل الاقتصادية، تعلمت من بلزك أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المهنيين جميعا في عصره" (١٢) إن قراءة (الملهة الإنسانية) إذن، لتؤكد على صميم التناقض في المجتمع الذي خلقه المثل الأعلى للشخصية الإنسانية الكاملة، ولكنه أدى في المقابل إلى تحطيم هذا المثل في الواقع العملي.

وقبل إلقاء الضوء على المقدمة التي صدر بها بلزك (الملهة الإنسانية) نشير إلى أن أعماله كلها توجهت إلى الواقع ولا شيء غيره. وهو إجراء يخالف به عادة كتاب الجيل الرومانسي المعاصرين له. فاهتم بالإنسان من خلال إشكالية انتهائه للنوع البشري وللمجتمع تحديدا، لإبانتائه لذاته فحسب كذات معزولة. فكانت (الملهة الإنسانية) ذات بعد ثلاثي: بعد الحياة / بعد الأشخاص / بعد التمثيل المادي للفكر. كما يصرح بلزك (١٣) "فوصفت واقعيته" بالواقعية العظيمة لأنها تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة بدل عرض مظهر من مظاهرها" (١٤). إن عظمة بلزك، تكمن في عمق إدراكه للظروف الواقعية، كما يعبر ماركس. "فهذا الإدراك ما

حلم الإنسان

كان ليكون كاملا بالتغاضي عن الجانب الجدلي في التطور الطبقي، بل إن الفهم العميق لطبيعة هذا التطور هو الأساس في عظمة تصور الملهة الإنسانية^(١٨)

مقدمة الملهة الإنسانية

لم يرحب بلزك في البداية، بفكرة تدبيج عمله الضخم بهذه المقدمة لولا إلحاح السيد هتزيل (Hatzel) ناشر أعماله، الذي يعتبر مشازكبا في كتابتها بكيفية غير مباشرة. بل إن هذا الناشر هو الذي نقل هذا النص بالشكل الذي وصلنا عليه، على الأقل خوفا عليه من الضياع. ويعترف بلزك بصغوبة وأهمية هذه المقدمة في إحدى رسائله إلى السيدة هانسكا (Hanska) قائلا: "لقد أتيت على إنهاء هذه المقدمة لأصدر بها (الملهة الإنسانية) غير أنها إذا كانت تحتوي على ست وعشرين صفحة، فقد رأيت معها من الصعوبات ما لم أره مع المؤلف بكامله^(١٩)". ونستنتج من هذا التصريح أن المقدمة هي وعاء التصور النظري البلزكي حول الجنس الروائي، بل إنها تبلور تصوره النهائي عن هذا الفن السردى. وقراءتها من هذا المنظور تعني دراسة "المؤلف" بكامله، وتسلب من ثمة الضوء على عبقرية هذا العظيم. وبلزك أثناء كتابته لهذه المقدمة، كان يؤكد موافقته مع معظم النظريات المنبثقة عن فلاسفة عصره. وكان من الطبيعي والحالة تلك أن تتضمن مبادئ بلزك الفكرية والسياسية والدينية والاجتماعية من جهة، وتصريحاته حول التقنيات الروائية ومفهوم التاريخ وتاريخ الطباع البشرية من جهة ثانية. بناء على هذا الرأي يتضح أن المشروع الروائي كما يفهمه بلزك ليس بسيطا، بل هو من التشابك والتعقيد، لقد قال بلزك في هذه (الملهة) أشياء عديدة "وإن كانت على أية حال ليست هي كل الأشياء التي كان يريد أن يقوها"^(٢٠). من هنا أهمية دراسة الخطاب التقديمي واستراتيجيته في رواية أوروبا القرن التاسع عشر.

يرى هانسري ميران أن "مقدمة الرواية في القرن 19، هي وثيقة عن نظريه النوع الروائي، ولكنها في الوقت ذاته، نوع من الخطاب يسمى: الخطاب التقديمي. وسمى كذلك لأنه خطاب يحتوي على مميزاته اللسانية الخاصة"^(٢١). كما أنه يرى أن التمييز الذي وضعه بنفينست (Benveniste) بين السرد والخطاب كنمطين أساسيين للكتابة قد أصبح كلاسيكيا، وأن الخطوط الدائمة لهذا التعارض هي بنية العلاقات بين الأفراد،

عالم الفكر

بنية علاقات الزمن ، اللعبة أو الحبكة ، وناذج الكتابة ودعاماتها البلاغية ، بهذا فمن السهولة أن المقدمة تحمل كل خطوط الخطاب أي كل أنماط الكتابة حيث محاوره . الأشخاص منظمة حسب سلوكهم . يقول بلزك عن هذا التنظيم : " . . . إني أرى أن المجتمع شبيه بالطبيعة ، ألم يجعل المجتمع من الإنسان شيئا من الاختلاف والتميز مثلما يوجد في عالم الزولوجيا (Zoologie) من تنوعات " (٢٢) . وبعد ذلك يصرح قائلا : " لن أدخل لا في القضايا الدينية ولا في القضايا السياسية الراهنة ، إنني أكتب على حقيقتين أبلديتين هما : الدين والملكية " (٢٣) والجدير بالملاحظة هنا ، سيادة العلامات ذات القيمة الإشارية مثل (هذا النظام / القانون / الحياة / البلد / الفلسفة / الإنسان / هذه الرواية . . .) هذه كلها علامات تضع الكتابة في فضاء وزمن موحدين لدى صاحب المقدمة ولدى قارته في آن ، وقد يكون لهما معا عالم مرجعي واحد : هو هذه المقدمة . " وربما كانت كل المقدمات مشتركة في جملة تعتبر نواة الخطاب وهي : على الأدب أن يكون كذا . وهو ما يؤدي إلى نوع من المقايسة على النصوص المشابهة " (٢٤) ومعنى هذا أن كل مقدمة تعمل على إدراج نموذج للنوع الحكائي الذي تتكلم عنه . وتدرج أيضا نمودجا منهجيا لقراءته . إن المقدمة تمثل كل مظاهر الخطاب التلقيني ، إنها تعلم ماهية الأدب وما هو - على الخصوص - الجنس الأدبي الأكثر احتياجا إلى أن يكون موضوعا ، باعتبار لا يقينية قانونه البلاغي : الرواية . يتعلق الأمر إذن بفن الإقناع ، وكذا بالاستعمال المستمر للعناصر النموذجية التي تجعل من الخطاب خطابا تلقينيا ، أي خطابا مجبرا على القول لا فقط " ما هو كائن " بل أيضا : " هذا هو ما يجب الاقتناع به " (٢٥) وفي هذا يتضح أن فعل الوجوب هو الأساس في الخطاب التقديمي ومن هنا اختلاف هذا الخطاب عن الخطاب النقدي عموما ، لأن هذا الأخير يخلخل ، وقد ينكر التحديد أكثر مما يؤكد أو يقبله ، حيث المكان دائما أو/ أولا للشك . والمقدمة بخطابها هي تعبير كتابي عن مصلحة ما . أي أنها محرك طبيعي للإيديولوجيا .

لقد عمل بلزك - وهو ملكي كاثوليكي - من أجل الجمهورية ، ومن أجل كل مجتمعات المستقبل الحرة ، وفي نفس الوقت كان يهجو الارستقراطية وينتقد البورجوازية انتقادا لادعا ، وهذه سمات الإيديولوجية عنده في (الملهاة الإنسانية) . إن هذه

علم الاجتماع

المعطيات إذ نعثر عليها في المقدمة ، إنما لتؤكد لنا بأن خطاب المقدمة في حقيقته ذو مقومات خاصة تختلف كلياً عن مقومات الإنجاز الروائي نفسه . فنحن هنا أمام بلزاك المقدم لإبلزاك الروائي وهنا نجد الإشارة إلى أن المقدمة كتساج نظري تعري إيديولوجية المقدم الذي يختلف وضعه التواصل عن وضع الروائي ، مع أن " كل نقد اجتماعي للرواية قائم على الخطابات النظرية للروائيين ، لا يمكن إلا أن يكون ناقصاً وغير مضبوط . فلما كان الأمر لا يتعلق بنفس الملفوظ في النص الروائي والمقدمة ، فإننا بدراسة المقدمة ، نهمل إيديولوجية الروائي " ^(٢٦) . غير أن المهم من دراسة الخطابات التقديمية ليس دائماً – وبالضرورة – الاطلاع على الوحة الإيديولوجية ، بقدر ما المهم هنا إخراج المفاهيم الأساسية للنظرة للبلاكية . ومن جملتها مفهوم المجتمع والتاريخ ومفهوم الكتابة :

أ- مفهوم المجتمع في مقدمة (المهارة الإنسانية) :

يقول بلزاك " إننا إذ نقرأ مؤلفات كبار المهتمين بالطبيعة ، نلاحظ أن الحيوان يولد كالنبات وهذا دافع هام لمعرفة القانون الجميل : فكرة الذات *Soi pour Soi* ، التي تركز عليها وحدة التكوين وبعد هذا يرى أن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بعبارة أكثر وضوحاً ، يأخذ مختلف أشكاله ، من الأوساط التي تحيط به ، والتي تطالبه بالتطور . فالأنواع الحيوانية متأينة من هذه الاختلافات . . وفي إطار هذه العلاقات ، لاحظت أن المجتمع يشبه الطبيعة . . إن الاختلاف الموجود نوعياً بين المحامي والإداري والتاجر ، يشبه إلى حد كبير الاختلاف الموجود بين الدب والحمار والشاة . . . ويظل هذا الاختلاف قائماً بقيام المجتمع البشري والمجتمع الحيواني في آن . غير أن ذكاء الإنسان هنا هو الذي يجعل المفارقة من الأشياء الأكثر تعقيداً . . . " ^(٢٧) .

إن الإطار المرجعي للبلاكي كان يتنوع بين الواقع المعيش والثقافة الشخصية . وهو لما عمد الكتابة عن المجتمع إنما انطلق من فكرة سان هيلير (Saint Hiller) عن الإنسانية والحيوانية ومن فكرة تاريخ الحيوانية لدى بوفون (Buffon) ، وذلك ليكتب (تاريخ الإنسانية) .

نظام الفكر

إن مصطلح المجتمع أو الوسط الذي يظهر في مقدمة بلزاك للملهة الإنسانية، بمعناه السوسولوجي، كانت له - لأول مرة - امتدادات هامة. فقد أخذ إيبوليت تين (Hipohte Taine) مصطلح "المجتمع" عن بلزاك. وهو مستعار من سان هيلير وجوفروي (Gofroy) وقد اشتغلا في ميدان الفيزياء والبيولوجيا. وعلينا أن نتصور إذن أن مصطلح "مجتمع" عند بلزاك يمر من البيولوجيا إلى السوسولوجيا. "غير أن البيولوجية التي تملأ فكر بلزاك بيولوجية صوفية، كما أن مبدأ "الحيوان" أو مبدأ "الإنسان" لم يكن لديه مبدأ فطريا، بل إنه كان فكرة أفلاطونية في بعض الوجوه"^(٢٨). قد يكون من الصائب أن بلزاك لم يفهم نظرية "الوسط" التي وظفها في أعماله الأدبية. لأن "الوسط" بالمعنى السوسولوجي قد استعمل قبله بكثير، وخاصة لدي مونتسكيو. إلا أن هذا الأخير أولى اهتماما أكبر للظروف الطبيعية أكثر من اهتمامه بالتاريخ البشري، عكس بلزاك الذي كان يهتم بطبيعة البنية التاريخية لأوساطه وشخصية المتبدلة باستمرار. "إن التاجر يصبح سيد فرنسا - يقول بلزاك - في حين يهبط نبيلها إلى الدرك الأسفل من صفوف المجتمع"^(٢٩) وهذه مفارقة عجيبة من قبيل ما يدعو لعقد المقارنة بين عالم الزولوجية وعالم الطبيعة الاجتماعية «ففي الحالة الاجتماعية البشرية هناك حظوظ ليست للطبيعة حيث دائما (مجتمع + طبيعة). وهو رأي قد يتضمن توجيه اللوم إلى المؤرخين لكونهم أهملوا تاريخ الطبائع. وبلزاك حاول التأريخ للطبائع ما لا يقل عن أربعة آلاف شخص في (ملهاته)، تطورا لنموذج والترسكوت. فأفرز مثل هذه الأفكار المتعددة الدلالات. يقول: «إن الصدفة هي أكبر روائي في العالم»^(٣٠) لأنها تجعل الرواية تاريخا للطبائع، ربما بالمعنى الفلسفي للكلمة.

والمهم في هذا السياق أن هذا التصور النظري لم يكفه للتعبير عن كل نواياه، رغم كل إيجابيات النظام البيولوجي والتاريخي. فكان لابد أن يحتج بالمفاهيم الكلاسيكية، مثل مفهوم (القاعدة الأبدية/ الجميل/ الحقيقي/ الواقعي...). وسيكون من العبث أن نقف على ذكر الأسباب التاريخية لهذا الأمر، لأن عقلية المؤرخ، مع وضوحها في شخصها وأجوائها الروائية، تتجلى في الفكر البلازكي برمته وفي كل العوامل الفاعلة في هذا الفكر. ويرى ميشال زرافا (Michel Zeraffa) أن فكرة المجتمع في الرواية ذات طابع بورجوازي بالأساس، فكلما نمت الطبقات البورجوازية كما

عالم الفكر

وكيفاً، اتخذ الروائيون الرجل أو «الشخص الاجتماعي» أو «الحدث الاجتماعي» موضوعاً للعرض، في سبيل تعميق النظر في فكرة المجتمع الشمولي. ولكن فكرة الشمولية الروائية ستؤدي إلى القول إنه كلما عاش المجتمع طويلاً، كلما سار نحو التقدم والسعادة. . والحال أن المجتمع الشمولي إن تحقق فعلاً «فقد وصفه بلزك بالواقعة، وبموضوعية أقلقت معاصريه وحطمت سابقه، لأن كلمة «مجتمع» كانت تعني لدى غوته وروسو الإنسان في شموليته: الفرد والإنسانية قاطبة»^(٣١). ويرى زرافا كذلك " أنه يوم يفقد المجتمع صفة الشمولية أو (الكلية) البلزاقية المنتظمة، يوم لايليال الروائي بها هو اجتماعي كلوحة، وككائن حي له طموحات مختلفة ومستمرة، آنذاك سنزع عن الكاتب الواقعية كقيمة، لنصفه في إطار ما هو مجاني «^(٣٢)، ومن هنا شرعية تصنيف بلزك في تيار الواقعية. فإذا كان المجتمع هو الأسطورة الوحيدة التي يمكن للإنسان أن يعتبرها بل أن يستوعبها من خلال ما تتضمنه من مجموع العلاقات الاجتماعية، فإن بلزك جعل من الأسطوري فضاء للحقيقة، ومن الروائي زمناً للواقعي، فكان المجتمع الموصوف (الملمهة) يقدم الطباع الأساسية للأدب الأسطوري على غرار ما سيقوم به بعد ذلك ليفي شتراوس. «إنها طباع تشكل نظاماً وفضاءً مبدوداً ومصنفاً، حيث تشكل تبدلات لا نهائية»^(٣٣).

ويبدو أن الفحص المتأن لجوانب «المقدمة» البلزاقية يؤكد اعتماده الواضح على أفكار بوفون Buffon (1767-?) . وقد كان هذا الأخير يؤمن بضرورة الحفاظ على نظام اجتماعي مطابق لقوانين الطبيعة الأزلية. فكل شخصية في مقدمة المشهد الروائي تمثل جزءاً من الجسم الاجتماعي الكلي. وهذا يعني أن بلزك يهدف إلى وضع نموذج للمجتمع البشري يكون تاريخياً وتفسيرياً في آن، ولو انطلقاً من المجتمع الفرنسي. لأن الرجل كان يفكر في تأسيس عالم اجتماعي يدوم ويستمر.

ومهما يكن، فإن النموذج التفسيري للمجتمع البلزاقية، قد كان له صدى في كل روايات القرن 19. حيث غدت تصور مجتمعا يستحق أن يكون مجتمعا بالفعل على ضوء الآليات النمطية Typiques التي قدمتها الصناعة (الفنية هنا) البلزاقية. وهذا يعني «أن الرواية الغربية والحضارة التي تعبر عنها، تحدد من جهة في إطار النظرة البلزاقية للعالم، ومن جهة أخرى في إطار النظرة المعارضة»^(٣٤). ويتوقف التعارض

مع موقف وتصور بلزك على تبدل الشعور الاوروبي — الغربي خصوصا بأن المجتمع ليس كلية شاملة كما يرى بلزك ، وأن الإنسان له طموحات منتظمة ومثالية أحيانا . . لأن إثبات هذا التعارض هو الكفيل بنزع صفة الواقعية عن بلزك وعن أعماله الأدبية .

ب- مفهوم التاريخ في (الملهاة الإنسانية)

إن الشيء «الاجتماعي» لدى بلزك هو نموذج يحتذى في إطار الكلية الاجتماعية البلزاقية، واعتمادا على ذلك ، يؤكد بلزك أن الكتاب قبله قد تناسوا تاريخ الطباع، وربما لدى كل أمم العالم من يونان ورومان ومصريين وفرنس . . . صحيح أن بارتيليمي (Bartelemey) اهتم بالتاريخ الوسيط ولكن عمله ظل ناقصا، لأنه ركز على إعادة نسج طباع اليونان فقط في كتاب (أنشائيس) في حين أن بلزك كان يطمح إلى الوصف الدرامي لحياة ما يفوق أربعة آلاف شخص في رواياته باعتبارهم الممثلين الحقيقيين للمجتمع، دون أن يشير بذلك غضب الشعراء أو الفلاسفة أو غيرهم، وذلك عن طريق الحفاظ على رفاقة تاريخ القلب البشري، بدل الاكتفاء بصبغ وجه شخصية روائية فريدة، بدعوى نموذجيتها .

إن هذا الأمر يوضح إلى حد كبير تأثير بلزك بالسكوتلاندي والترسكوت (Walter Scott) لقد كان يقرؤه قراءة انتقادية ، ولكن الجانب التأثري كان حاضرا باستمرار، خاصة حين يعترف بأن «سكوت هو الذي سما بالرواية إلى المستوى الفلسفي في التاريخ»^(٣٥) وفي الجانب الانتقادي يرى بلزك أن على النص أن تكون كل فقرة منه رواية، وكل رواية عصرا، وهو ما حاول تجسيده في (الملهاة الإنسانية) باعتبارها «الصورة الشاملة لمختلف جواب الحياة، وهذا هو الإطار النظري الذي يستمد منه تصوره للتاريخ . إن التاريخ عند بلزك هو أساسا تاريخ للطباع . "إذ أن المجتمع الفرنسي هو المؤرخ ولن أكون إلا كاتباً له ."^(٣٦) وكان عليه بعد ذلك أن يبحث في علل الأحداث الاجتماعية ويكشف عن معانيها الخفية . فهذه في رأيه، هي العوامل الفاعلة في حركته . إن تاريخ القلب الإنساني إلى جانب تاريخ الطباع البشرية، هو ما يجعل من التاريخ أحداثا غير وهمية . فالحركة الإبداعية والفنية في القرن ١٩ هي بالذات حركة لتفسير التاريخ إن لم تكن هي ذاتها فلسفة التاريخ . وعلى هذا الأساس كان

علم الفكر

بلزاك ينطلق من وضع قوانين ضابطة للأحوال والأشخاص في المجتمع وهو في طريقه إلى كتابة نقد تاريخي للمؤسسات الحكومية وللطبقات الحاكمة، وكل ذلك في إطار الحقيقتين الأزليتين: الدين والملكية، إن هذه الحثيات عموماً هي التي جعلت روايات بلزاك معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة، فكانت واقعته جد معقدة، بل وقد أنجبت عدداً من المدارس الواقعية الأخرى^(٣٧).

وهكذا فإن صفة التاريخية من مميزات الرواية الواقعية. ولا يخفى ما يتصل بهذا الطابع التاريخي للواقعية من صبغة سياسية. فقد قال الكاتب السويسري كيلير «كل شيء سياسة» وليس معنى هذه العبارة أن كل شيء يعود إلى السياسة بطريقة فجأة ومباشرة، وإنما معناه أن القوى الاجتماعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد مستوى الأحداث وربما معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضاً على كل مظاهر الحياة اليومية، ولا شك أنه بتعدد هذه المظاهر، تعددت الأشكال التعبيرية ومن ثم تعددت الواقعيات: فأصبح القارئ أمام واقعية ستانداك وزولا، وواقعية بلزاك وفلوبير وهكذا...^(٣٨). إلا أن واقعية بلزاك تكتسب أهميتها من أن صاحبها هو أول من أنصت بإمعان وإتقان لواقع المدينة والحارة الجديديتين. فمذ ١٨٣٠ يقول ميران: «بدأت المدينة الكبيرة (باريس) تعبر أكثر من أي وقت مضى عن خطورة الجدل الواقعي بين الجماعات، وبلزاك يعطي عن هذه الظاهرة نموذجاً يربط فيه بين نظريته لباريس وأسطورته الروائية، وهذا يقودنا إلى الفكرة القائلة إن مفهوم الواقعية بسبب تحديدها، تلتقي عنده ذرائعية اليمين واليسار على السواء»^(٣٩). لقد رأى بلزاك في الثورة ثم في الإمبراطورية ثم في الإصلاح وعودة الملكية مجرد خطوات جبارة في سبيل تطور النظام الرأسمالي بفرنسا. كما أنه رأى في سقوط النبلاء حتمية مشروعة أمام الانحلال الداخلي والانحطاط الخلقي، وفي هذه العملية الجدلية استمرار للتاريخ وديمومة للتطور في «مملكة الحيوان الروحية» كما يعبر هيجل، حيث يقصد المجتمع البشري المتغير بامتياز.

ومن جملة المفاهيم التي تتخلل مفهوم التاريخ البلزاكي، هناك تصور خاص عن مفهوم «الكتابة». إذ يعتبر بلزاك أن الكاتب خاضع لحملة من القوانين التي تجعله في

علم الاجتماع

مارسته شيئا برجل الدولة . ولعله كان يريد بهذا الإشارة إلى التمييز بين كاتب ملكي وآخر ديموقراطي في زمانه، كما أن الرجل كان شديد الارتباط بالتربية والتعليم، ويؤكد باستمرار على علاقتهما بالدين . يقول : «إن التعليم والتربية بواسطة الهياكل الدينية هو أكبر مبدأ للوجود لدى الشعوب . . فالتعليم هو الوسيلة الوحيدة للنقص من مجموع الشرور التي قد تحمل بالمجتمع»^(١٠) . ومعلوم أن الدين عند بلزك (المسيحية) هو الماضي النقي للإنسانية في رأيه، وهو إذ يقر به شرطا من شروط الكتابة، إنما ليؤكد على سمو رسالة الكاتب ونبل أهدافه، هذا مع العلم أن وظيفة الكتابة في عصره كانت عملا خطيرا . . لقد كان من السهل رمي الكتاب بالزندقة أو اللاأخلاق، ليم التملص من شجاعتهم أو من جرأتهم «فهذا ما حصل لسقراط» . إن هذا الكلام جعل موقف بلزك من الكتابة موقفا تبريريا، يبعده عن كل شبهة من قبيل اللاأخلاقيات . فكان عليه أن يوظف الكتابة بشكل رسمي وهو ما يتأتى عن طريق إعادة نسخ المجتمع نسخا دقيقا وأميناً .

إن بلزك كان يقرأ والترسكوت قراءة نقدية (لكن تأثرية)، وكان متشعبا بفكر بوفون (Buffon) الطبيعي وفلسفة لويس بونالد . . وكانت هذه حالته : يريد أن يوهم القارئ أن هذه هي المرجعية الحقيقية لفكر وكتابة بلزك وكذا لمنطوقاته الإيديولوجية، فلعل الربط بين الرواية والتاريخ والرواية والحاضر أو الواقع، فيه ما فيه من المرامي الإيديولوجية الدقيقة . ومن هنا نرى أن واقعية بلزك تقوم على مبدأ «التماثل» أساسا : تماثل بين تاريخ الطبيعة والتاريخ الحيواني وتاريخ البشرية، لأن هذا التماثل هو الذي يبرر له إمكانية الجمع بين اتجاهات فكرية وفلسفية ومنهجية مختلفة . والحال أن الرواية لا يصح أن تكون تاريخا إلا بوازع إيديولوجي صرف . كما أن الفنان «لا يصبح معبرا عن مجتمعه بحق، إلا بتجاوزه لوجهة نظر طبقته الخاصة . . لأن الفن يتعارض مع الإيديولوجيا بوصفه نشاطا حرا»^(١١) .

وإذا أردنا أن نعلق على واقعية بلزك في كلمة موجزة، يمكن الانطلاق من مفهوم «الصدفة» الذي اعتبره أكبر روائي في العالم . إن اعتماده على هذا المفهوم جعل من (الملمة الإنسانية) في جوانب عديدة صورا فوتوغرافية متزعة من الواقع أو العالم الخارجي . وهذا لا يعدو أن يكون انعكاسا زائفا للواقع لأن ربط «آلاف الأشخاص في

محاور الفكر

الرواية بعامل الصدفة، لا يمكن إطلاقاً أن تتمخض عنه ضرورة ما، إذ لابد من وضع الصدفة في ارتباط دقيق بالضرورة^(١٢)، رغم أن المشكلة الجمالية الأساسية في «الواقعية» هي مدى قدرتها على أن تقدم عرضاً مطابقاً للشخصية الإنسانية الكاملة. وهذا حسب تصور بلزاك للكتابة - كتصور مرتبط بطبيعة التصورات المعاصرة له - هو الذي جعل الرواية الواقعية مخلصاً لفترتها التاريخية، حيث كانت مراعاة أحداث وتسلسلها الزمني، مبدأً روائياً أساسياً، «ولا يغيره أن يكون تعبيراً مستمراً عن أحوال الناس»^(١٣)، ذلك التعبير الذي كان محط نظر وانتقاد في الكتابات والتنظيرات الأدبية منذ مطلع القرن العشرين. حتى أن الواقعية الآن «ليست أسلوباً أو تكتيكاً للتعبير الأدبي، بل هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني في صورة للحقيقة وصداقة مع الواقع الإجتماعي والإنساني بشكل نموذجي، إنها منهج للتشكيل الفني المناسب لمثل هذه المشكلات الملقة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى الآن»^(١٤)

وبالجملة فالواقعية في الأدب قد تكون محاكاة أو مضارعة للحياة، أو تعبيراً عنها. . . إلا أنها لا يمكن أن تكون تقليداً ونقلاً حرفياً عن الطبيعة، «فتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبريون بدءاً من دوفو (Defoe) وبلزاك وتورجنش ودوستوفسكي وتشيكوف وهمغواي وروب غرييه . . إلخ»^(١٥).

ولا شك أن بين هذه الأسماء عدد من التباينات التي يصعب تسطيرها. . . إلا أنها كافية للتدليل على أن الواقعية ليست حكراً على بلزاك ولا حبيسة (الملهة الإنسانية). بل هي لافتة عريضة جداً، وعلى تحديد مفهومها قد يتوقف حسم الخلاف بشأنها في محكمة النقد الأدبي/ أو الروائي، المنعقدة أبداً. .

المجلة الفكرية

المواضع والمراجع

- (١) د. شكري عزيز الماصي. في نظرية الأدب. دار الحداثة ط ١ ١٩٨٦ بيروت. ص ١١٣
- (٢) Honoré de Balzac La comédie humaine La pléiade Gallimard 1964
- (٣) Pierre Louis Rey La Comédie humaine (étude) coll. profil d'une oeuvre No. 64 He Paris 1979 pp 13/15.
- (٤) د. عبدالعزيز سليمان نوار التاريخ المعاصر دار النهضة العربية. ١٩٧٣ بيروت. ص ١٥١
- (٥) صالح جواد الكاظم. (مترجم) الرواية التاريخية. جورج لوكاتش. وزارة الثقافة، بغداد سلسلة الكتب المترجمة رقم ٤٩ ط ١ ١٩٧٨ ص ٢٤٥.
- (٦) د. أمير اسكندر. (مترجم) دراسات في الواقعية الأوربية. جورج لوكاتش
- (٧) P.G. Castex et G. Becker Histoire de littérature française Paris, 1979 P 644
- (٨) ن. م. ص ٦٤٥
- (٩) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ٣٢
- (١٠) ن. م. ص ٣٤
- (١١) Pierre Louis Rey Ibid p. 17.
- (١٢) Guy Reigert Le père Goriot (étude) coll. profil d'une oeuvre No 41 Hatier Paris 1973. P 5
- (١٣) Eric Auerbach Mimesis La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. ed. Gallimard Paris, 1960 p. 469
- (١٤) Pierre Louis Rey Ibid p. 10
- (١٥) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ص: ٣٢
- (١٦) La comédie humaine, L'avant propos Ibid P 9
- (١٧) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ص ٢٨.
- (١٨) G Lukus, Balzac et le réalisme français, Maspero, Paris 1967 P 40
- (١٩) La comédie Humaine. Ibid, P. 4.
- (٢٠) Pierre Mucherey Pour une théorie de la production littéraire ed. Maspero coll 7. TheorieParis 1980 p:287,
- (٢١) Henri Mitterand, Discours du roman. PUF- Paris 1980, P 21.
- (٢٢) La comédie Humaine Ibid p: 8.
- (٢٣) Ibid p: 13.
- (٢٤) Henri Mitterand, Ibid, p: 22
- (٢٥) Ibid p 26.
- (٢٦) Ibid, p: 30

عالم الفكر

- (٢٧) La comédie humaine Ibid p 9
- (٢٨) Eric Auerbach Ibid p 465
- (٢٩) La comédie humaine Ibid p 9
- (٣٠) Ibid p 13
- (٣١) Michel Zerbato Roman et société PUF Le sociologue No 22
- (٣٢) p 41
- (٣٣) Ibid p 26
- (٣٤) Ibid p 123
- (٣٥) Ibid p 25
- (٣٦) La comédie humaine Ibid p 10
- (٣٧) Pierre Martino Le roman réaliste sous le second empire PUF Paris p 64/65
- (٣٨) د. صلاح فضل . منهج الواقعية في الإبداع الفني . ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ ص ١٦٨
- (٣٩) Henri Mitterand Ibid p 211
- (٤٠) La comédie humaine Ibid p 13
- (٤١) د. إبراهيم العريس . (مترجم) . نظرية الأدب لدى جورج لوكاتش الآن سيمورد . صم
- مجلة الفكر العربي . عدد ٢٥ ص ٧٩/٥٦
- (٤٢) د. صلاح فضل م س ص ١٢٣
- (٤٣) Louis Bersani in Littérature et réalité coll point No 142 ed Seuil 1982 p 49
- (٤٤) دراسات في الواقعية الأوروبية م س . ص ٢٢/٢١
- (٤٥) د. خلدون الشمعة في طلال الواقعية صم مجلة «المعرفة» السورية عدد ١٧٩ سنة ١٩٧٧
- ص . ١٨٥



الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية

* د. علي عبدالرؤوف اليمبي

* يعمل أستاذًا بكلية اللغات والترجمة ، قسم اللغة الأسبانية جامعه الأزهر - القاهرة

عالم الفكر

تقديم .

نريد أن نوضح بداية ولعدم اللبس أننا نقصد بالرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية الرواية داخل الحدود الإقليمية لدولة أسبانيا لا الروايات المكتوبة باللغة الأسبانية في الدول الأخرى التي تتحدث هذه اللغة، وهي كثيرة يتركز معظمها في أمريكا اللاتينية . وينسحب هذا التنبيه على كل ما يتخلل هذه الدراسة من ذكر لأجناس أدبية أخرى .

لقد بلغ الأدب الأسباني شأوا عظيما خلال هذا القرن الذي نعيش فيه وأسهم بدور فعال ، سواء عن طريق التأثير أو التأثر، في إثراء أدب أوروبا الغربية، مما دفع بعلم من أعلامه المعاصرين وهو «دامسو ألونسو» (شاعر وناقد لغوي كبير وعضو بالأكاديمية الأسبانية) لأن يخلع عليه صفة القرن الذهبي الجديد، تتسيها له بقرنين ذهبيين في تاريخ الأدب الأسباني: السادس عشر والسابع عشر. ولم يبالغ الساقد المذكور، ولو أنني كنت مكانه لتركنت التشبيه إلى التفضيل، أيضا دون مبالغه . فالعصران الذهبيان المشار إليهما وإن كانا قد شهدا قمعا شائخة في فنون مثل الشعر والمسرح والرواية (فراي لويس دي ليون، سان خوان دي لا كوث، له و دي بيجا، كيبيدو، جونجرا، كالدرون دي لباركا، سرفانتس العشرين يضم مدارس واتجاهات فنية ونقدية لا حصر لها وفي غايه النضج والوعي، كما أن، يكتظ بأسماء لامعة في سماء الفن والأدب . لقد افتتح هذا القرن باتجاه «الحداثه» وبعماليق جيل ١٨٩٨ (أونامونو، آثورين، مانويل وأنطونيو ماتشادو، باروخا، مينندث بيدال . . إلخ).

عالم الفكر

وبعد الحرب العالمية الأولى وحدث كل المدارس الطليعية - وإن لم تستمر طويلا فيما عدا السريالية - مجالا خصبا وصدى لا بأس به في الأدب والفن الأسبانيين . وهكذا ، حتى جاء جيل ١٩٢٧ - أهم الأجيال الأدبية على الإطلاق - والذي تأثر بالاتجاهات الطليعية وتمثلها وكوّن طابعه الأصيل والفريد - كما تأثر بالدراسات الفلسفية والأدبية «لخوسيه أورتيجا إيجاسيت» وعلى رأسها كتابه «لا إنسانية الفن» (Deshumanización del arte) الصادر عام ١٩٢٥ ، والذي تناول فيه بتحليل الفن الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى . ومن وجهة نظره ، فإن خصائص هذا الفن الذي يخالف تماما ما كان سائدا في القرن التاسع عشر ، يمكن إيجازها في خمس نقاط :

- (١) «اللاإنسانية» ، بمعنى خلو الفن من كل ما هو إنساني أو عاطفي ، وعدم احتوائه على أفكار أو موضوعات متناسكة .
- (٢) رفض أشكال التعبير التقليدية والمتوارثة وقبول كل ما هو جديد شريطة أن يكون مطلقا بكل ألوان البيان والبيديع .
- (٣) النظر إلى العملية الإبداعية على أنها متعة في حد ذاتها وتسلية فنية محضة .
- (٤) فتح الباب على مصراعيه للاوعي .
- (٥) مخاطبة الصفوة أو الأقلية المختارة دون الاهتمام بالقاعدة الجماهيرية العريضة^(١) .

ولقد اتخذ رواد جيل ١٩٢٧ من أفكار «أورتيجا إيجاسيت» أساسا نظريا لإنتاجهم الأدبي حتى ظهر اتجاه جديد يدعو إلى إعادة الإنسانية للفن وتوجيهه للأغلبية المطلقة بدلا من الأقلية المختارة وذلك قبل نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ .

وكان من أهم الدعاة للاتجاه الجديد شاعر شيلي «بابلونيرودا» والذي كان وقتها سفيرا لسلافة في باريس ، وكان يمضي فترات طويلة بأسبانيا يتصل فيها بشباب الكتاب الذين داهمتهم الحرب وهم في مقتبل حياتهم الأدبية فلم يستطيعوا التعبير عن اتجاههم بوضوح وصدق إلا بعد الحرب الأهلية بعدة سنوات . ومن المنصف أن نوضح أن اتجاه العودة بالفن إلى مناهضة الإنسانية ، والذي لم تكتمل أبعاده إلا بعد الحرب ، قد ساهم فيه أيضا كتاب من حيل ١٩٢٧ أمثال «دامسو ألونسو» و«بيثتي أليكسندر» (الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٧) .

عالم الفکر

ولقد قصدنا بهذه النبذة القصيرة الإشارة الى المابع التي نهلت منها الرواية قبل الحرب الأهلية حتى يتضح بجلاء مدى التحول الذي آلت إليه بعدها. ^٨

لقد نسبت الحرب الأهلية في يوليو ١٩٣٦ على إثر تحرك قطاع كبير من الجيش تحت إمرة «فرانكو» ضد الحكومة الشرعية للجمهورية الأسبانية الثانية والتي لم تدم سوى خمس سنوات . ولقد وجد الشعب الأسباني نفسه فحاة منقسم إلى طائفتين . طائفة تساند الحكومة الشرعية وأعلها من الأدباء والمفكرين والعمال والفلاحين بالإضافة إلى بعض العون الخارجي من دعاة الحرية والديمقراطية أما الطائفة الثانية التي ساندت تمرد الجيش فأغلبها من الأغنياء وأصحاب رؤوس الأموال ورجال الكنيسة بالإضافة إلى خارجي فعال من الفاشية الإيطالية والنازية الألمانية . ودارت رحى الحرب لمدة ثلاثة أعوام ، واصطلى ناراها كل بيت فأنت على الأنحصر والباس وخرجت أسبانيا منها محطمة ومنهكة .

ويجمع انقياد والمؤرخون. على اختلاف مشارهم، على أن الأثر الذي تركته الحرب على المجتمع... في وعلى الحياة الفكرية والأدبية كان هائلا، فهم يعتبرونها «مذبحة حقيقية» لكل إصان وصور الحياة والثقافة، وخاصة أثناء الثلاث سنوات التي استمرت وتلك التي تليها مباشرة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن الروائيين الذين كانوا يكتبون قبل الحرب قد توقعوا تماماً أثناءها، وخلت الساحة اللهم إلا من عدة أصوات دعائية لكلا الطرفين المتحاربين مفرغة من كل ما يمت لفن الرواية بصلة .

وفي السنوات التي تلت الحرب مباشرة طفت على السطح إحدى نتائجهما البارزة: التشتت. التشتت الجغرافي والحس بالنهي الاختياري أو الاضطرابي للعديد من كتاب الرواية المجيدين (فرانيسكو أيبالا، ماكس آوب، سندر، أروتورو بارييا . . إلخ). وأيضاً التشتت والتخطئ الأيديولوجي والأخلاقي الذي لا يقل أهمية عن النوع السابق وإن لم يتعده في الخطورة، ومن ثم فقد لزمتم وقفة للمراعاة وإعادة التقسيم.

مجالس الفكر

ولقد وجد كتاب المنفى أنفسهم في موقف لا يحسدون عليه، فقد حملوا إلى منقاهم الشعور بالتشتت - الذي ترجم فيما بعد في امتحان قاس للضمير - وحاولوا في رواياتهم شرح واكتشاف جذور المصيبة القومية الجديدة على غرار أسلافهم أبناء جيل ١٨٩٨ عندما فقدت أسبانيا آخر مستعمراتها في العالم الجديد .

أما بالنسبة لمن بقوا داخل أسبانيا بعد الحرب - من المنتصرين أو المهزومين - فلم يكن بأيديهم الكثير ليفعلوه أمام فقدان حرية التعبير وطغيان روح الحرب على كل شيء وتدمير المؤسسات الثقافية والحملات الدعائية والعزلة (سواء كانت عزلة عن العالم الخارجي وخاصة بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، أو عزلة داخلية بالبعد عن «الأيديولوجية الليبرالية» التي احتضنها الأدب الأسباني في فترة ما قبل الحرب الأهلية فيما يدعي «بلا إنسانية الفن»^(١) .

وإذا كانت الحرب قد أصابت - أثناء قيامها وبعد انتهائها بعدة سنوات - فنا مثل الرواية، بل والأدب بعامه، بالشلل التام، فإن ذكرها الأليمة ومحاولة شرح كيف، ولماذا، قد سيطرت على مسار الرواية وتحكمت في تطورها لفترة طويلة قد تصل إلى مشارف وقتنا الراهن وإن كانت حدة السيطرة والتحكم قد بدأت تخف كثيرا منذ أواخر السبعينيات لتفسح المجال لخيارات أخرى ولتيارات خارجية، وهو ما سنحاول شرحه بعد قليل .

تصنيف الرواية الأسبانية بعد الحرب :

ظهرت بعد الحرب بعدة سنوات دراسات نقدية لا حصر لها، تحاول جميعها نقصي أثر الرواية ولكن دون جدوى، لأنها كانت في مجملها عبارة عن تقرير لعدد من الروايات أو تعريف بالروائيين وسوق أمثلة من كتاباتهم .

ولقد استمرت سيطرة هذا الطابع النقدي غير الفعال حتى أوائل الستينات عندما ظهرت دراسات تحاول تقديم الرواية فيما بعد الحرب من خلال منظور أكثر اتساعا وعمقا، مستعينة في ذلك بالإطار التاريخي . ولقد سلكت في محاولتها تلك عدة

علم الرواية

سبل ومناهج محددة . فمنها من تعرض للدراسة معتمدا على نظرية الأجيال الأدبية (مثلما سترها الألماني «بيترسن») مثل كتاب «أنطونيرو لاهونا»: «ثلاثون عاما من الرواية الأسبانية» . ومنها من اعتمد على تقارب تواريخ ميلاد المؤلفين لتصنيفهم في مجموعات وبالتالي دراسة سمات وخصائص كل مجموعة على حدة مثل «رودريجو روبيو» في كتابه : «الرواية الأسبانية» . واعتمد آخرون في التصنيف على تاريخ ظهور أول رواية لكل مؤلف مثل كتاب «رفائيل بوش»: «الرواية الأسبانية في القرن العشرين» . وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة (التي اعتمدت في تناوؤها على نظرية الأجيال أو المعيار الزمني) كانت أكثر جدية وشمولية من مرحلة النقد «التقريضي» إلا أنها اهتمت فقط بمضمون الروايات دون أن تشعلها وسيلة التعبير أو التكنيك المستخدم ، وإذا أتى أحدهما فإنه يحتل من الدراسة مقاما فرعيا أو هامشيا

ولقد أرجع بعض النقاد^(٣) هذا الاتجاه في تفضيل المضمون وتهميش الأسلوب والتكنيك أو الاستغناء عنهما إلى أسباب أيديولوجية وسياسية مباشرة مثلما حدث في القرن التاسع عشر عندما كان المؤلف يحول روايته ، أو يتولى النقد تأويلها كل على حسب انتمائه ، إلى سلاح حربي يوجه إلى صدور الخصوم السياسيين أو الأيديولوجيين . ومن هذه الزاوية يتضح استحالة الفهم الكامل للرواية خلال هذه الفترة أو إدراك أبعاد النقد الروائي لها دون الاستعانة بالمطور السياسي والإحاطة بالملابسات الاجتماعية . مع نهاية الستينات بدأت الدراسات النقدية تأخذ في الحسبان ، بالإضافة إلى معيار التسلسل الزمني البحث ، اعتبارات أخرى فنية وأسلوبية . ويمكن أن يعري هذا التحول إلى وجود الفاصل الزمني الكافي للرؤية والتأمل وإصدار الأحكام ، وأيضا إلى الأهمية الكبيرة التي ظفر بها الأسلوب والتكنيك في رواية أمريكا اللاتينية . ومن هذه الدراسات الجزء الثالث من كتاب «اوخينيو دي نورا»: «الرواية الأسبانية المعاصرة» ، وكتاب «خوان إجناسيو فريراس»: «اتجاهات الرواية الأسبانية في الوقت الراهن» . . إلخ .

ولقد كثرت الدراسات النقدية للرواية فيما بعد الحرب وتنوعت لدرجة أصبحت معها المتابعة لكل ما يكتب ضربا من ضروب المستحيل . كما أن وجهات النظر

عالم الفكر

المتخلفة والإسهاب في التحري والشرح والتقنين قد لا يؤدي إلا إلى السأم والبلبلة - على حد تعبير «حوثالو سوبيخانوف» في دراسة جيدة له عن «اتجاهات الرواية الأسبانية بعد الحرب» نشرت عام ١٩٧٢ في نشرة الجمعية الأوربية لمدرسي اللغة الأسبانية في الصفحات من ٥٥ إلى ٧٣، وقد أعيد نشر هذه الدراسة كاملة في كتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من الدراسات الهامة في هذا المجال وتحتل منه الصفحات من ٤٧ إلى ٦٤^(١).

ولكي لا نثير البلبله نحن أيضا فسنحاول - باختصار - تتبع سير الرواية فيما بعد الحرب من خلال الحديث عن مراحل وفقا لمعايير زمنية وموضوعية - تكسيكية، ولن نلتفت إلا إلى أهم الآراء وأثقلها وزنا في ساحة النقد الأدبي.

إن المتتبع للرواية الأسبانية خلال هذا القرن لا يملك إلا أن يسجل التغير الملموس الذي حدث فيما ظهر منها بعد الحرب الأهلية بالنسبة لما كان يكتب قبلها. ولا يسمح المجال بالمفاضلة بينهما لأن لكل فترة ظروفها ومناخها الخاص الذي يؤثر بدوره على طبيعة الرواية لتكون صدى له أو تمردا عليه. فقبل الحرب الأهلية كانت توجد مجموعة كبيرة من كتاب القصة البارعين أمثال «أونامورو»، «بايي إنكلان»، «باروخا»، «أثورين»، «بيريث دي أبالا»، «جومت دي لايرنا»... إلخ.

ومعظم أعمالهم - تقريبا - تختلف عن طابع الرواية بعد الحرب، لأن رواياتهم كانت تنحج إلى الاستقلالية الفنية المطلقة. صح أنها كانت تمس جوهر الإنسانية عامة إلا أنها لم ترتبط الارتباط الكافي بالوجود التاريخي والاجتماعي للشعب الأسباني. وهذا الارتباط هو بالتحديد ما يبحث عنه القسط الأعظم والأفضل من الروائيين الأسبان بعد الحرب، وهو ما نسميه هنا بالواقعية، معتقدين بأنها تكمن في صب الاهتمام - بالدرجة الأولى - على الواقع المحسوس، وعلى ملابسات الزمان والمكان اللذين تحرك من خلالهما. والكاتب الواقعي هو الذي يتناول الواقع كغاية لعمله الأدبي وعدم تحويل العمل الأدبي إلى وسيلة للوصول إلى هذا الواقع.

ويقضي الأمر إلى إحساس الكاتب العميق بالواقع، فهمه، تفسيره بدقة، رفعه

عالم الفكر

إلى درجة التخيل دون تجربته أو إصابة حقيقته بالتلزل ، وكذلك التعبير عنه بصدق .

وعلى الرغم من أن البعض يتحدث عن الغلبة والأفصليه في الصياغة الأدبية للروائيين قبل الحرب ، إلا أن أحدا لا ينكر أنه لا يوجد من بينهم - ولا حتى « باروخا » - من استطاع أن يصور لما حياة المجتمع الأساني خلال هذا القرن بمريد من الدوه والصراحة المتناهية مثلما فعل مؤلفو « خلية النحل » (La Colmena) ، « الشجعان » (Los bravos) ، « الخراما » (El Jarama) ، « زمن الصمت » (Tiempo de silencio) ، « خمس ساعات مع ماريو » (Cinco horas con Mario) عنوان هوية (Senas de identidad) . . الخ .

ولكن تجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية فيما بعد الحرب لم تكن كلها واقعية بالمعنى الذي أشرنا إليه ، ولكن تبع هذا الطريق معظم وأفضل الروائيين حتى أوائل السبعينيات . ولقد استطاع « جونثا لوسويخانو » - في بحثه المذكور آنفا - أن يميز على مشارف العقد الثامن لهذا القرن ، أي بعد مرور الوقت الملائم للتأمل وإصدار الحكم ، بين اتجاهات ثلاثة سلكتها الواقعية الحديثة بعد الحرب وحتى هذا التاريخ :

فلقد اتجهت أولا إلى الوجود الحائر والمتردد للفرد الأساني في محاولة لاختبار معدنه البشري في ظل تلك الظروف القاسية التي مرت به ، وهو ما يسميه سوبيخانو (بالرواية الوجودية) . ثم نحت بعد ذلك إلى حياة الجماعة ، التي يتألف عقدها من حبات منعزلة وصراعاتها التي تميظ اللثام عن أزمة مستعرة واجبة الحل (الرواية الاجتماعية) .

أما الاتجاه الثالث فقد أطلق عليه (الرواية البنائية) نظرا لميلها إلى التعرف على الشخصية الأسبانية من خلال سبر أغوارها والتوغل في حنايا ضميرها وإلى تشریح محيطها الاجتماعي .

ولقد ترعرع الاتجاه الأول بين الروائيين الذين ظهوروا في سنوات الفقر والتخلف (الأربعينيات) وبين بعض الروائيين الذين اختاروا المنفى أو اضطروا إليه .

أما الاتجاه الثاني فقد ساد بين من ظهوروا في الخمسينيات (سنوات بداية التطور والنمو واستقرار النظام السياسي الجديد) .

عالم الفكر

وسيطر الاتجاه الثالث على كتابات من ظهورها في الستينات (سنوات التوسع الاقتصادي والحرية المغلولة) وعلى كتابات بعض مؤلفي العقدين السابقين .

وهذه ، باختصار ، الطرق الثلاثة التي سلكها الروائيون الأسبان بعد الحرب الأهلية وحتى أوائل السبعينيات لاكتشاف الواقع الأسباني متخذين من البحث عن شعبهم الضائع مهمتهم الأساسية في المرحلة . وسنحاول فيما يلي التعرض لكل منها بشيء من التفصيل علاوة على إلقاء الضوء على ما تبلي ذلك من تحول .

فترة الأربعينيات :

يتفق جميع النقاد على أن «عائلة باسكوال دوارتي» (La Familia de Pascual Duarte) هي فاتحة الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية . . لقد قوبلت رواية «كاميلو خوسيه ثيلا» هذه ، التي نشرت عام ١٩٤٢ ، بحفاوة بالغة من النقاد والجمهور على حد سواء . ولا يرجع النجاح الكبير الذي لاقته إلى طرافة الموضوع (السيرة الذاتية لأحد فلاحى إقليم «اكسترمادورا» ، والتي كتبها من داخل زنزانته قبل الحكم عليه بالإعدام نتيجة لارتكابه سلسلة من الجرائم دفعته إليها الظروف دفعا) أو إلى الخط الفني الذي انتهجته (٢) بقدر ما يعود إلى كونها أول محاولة جادة بعد فترة من الشلل والتوقف أصابا الرواية الأسبانية بعد الحرب ، ومقدمة لما سيأتي بعد ذلك من كتابات ذات قيمة فنية .

وبالفعل فقد شهدت السنوات التي تلت نشر هذه الرواية انضمام كثير من الكتاب الشبان إلى المسيرة ولقد ساعد على ازدياد الكم الروائي وجودته تأسيس جائزة (نادال) عام ١٩٤٥ ، وكان لها الفضل في اكتشاف المواهب الجديدة منذ هذا التاريخ ، وتقديم أسماء لمعت في سماء الرواية خلال فترة الأربعينيات والعقود التي تلتها أمثال «كارمن لافوريت» ، «ميجيل دي ليبس» ، «خوسيه ماريّا خيرونيا» ، «سواريت كرينيو» «إيلينا كيروج» . . . إلخ .

ولقد سبق وأن خلعنا صفة (الرواية الوجودية) على ماكتب خلال الأربعينيات ، ونود هنا - قبل الخوض في ملامح هذا النوع من الرواية - أن نشير إلى أن كتاب هذا

حالة الفكر

الاتجاه هم الذين فاجأهم الحرب في ريعان الشباب وسدأوا مسيرتهم الفنية بعدها، حتى نعيم بينهم وبين بعض كتاب الرواية من الأجيال السابقة للحرب والذين لم يتخلوا عن اهتمامهم بالشكل وبالأناقة الأسلوبية وتفضيلها على ما عداها من قيم فنية.

(أ) أهم الموضوعات :

لا يمكننا الحديث عن الشبان الذين يمثلون تيار الوجودية في الرواية باعتبار أنهم جيل أدبي متكامل لأنهم يفتقدون إلى التماسك الأيديولوجي، بل كمجموعات طبقا للموضوعات الرئيسية التي تطرقها كل مجموعة .

فالمجموعة الرئيسية داخل أسبانيا (وتألف من «كاميلو خوسيه ثيلا»، «كارمن لافوريت»، «ميجيل دي ليس») تتركز موضوعاتها على التوالى حول الغيوبة وخيبة الأمل والبحث عن الأصالة .

وتحاول المجموعة الثانية (التي تضم كل من «أجوستي»، «ثونونجي») بحث الأشكال الواقعية التقليدية من جديد .

أما «تورنتي بايستير» و«إيلينا كيروجا» فيطرحان مواقف تتسم بالصراع مثل الشك وعدم التماسك الداخلي وتأنيب الضمير والتفاوت بين القول والعمل . . . الخ .
وتحاول المجموعة الرابعة (المثلة في كل من «لويس روميرو» و«دولوريس ميديو») تفسير خمول الحياة اليومية والفشل الذريع الذي يلحق بقطاعات عريضة نتيجة لاتساع الهوة بين الطموحات الجامحة والواقع المكبل .

أما خارج أسبانيا - في المنفى - فنجد أن «سندر» يحاول حقن أشباح ذكرياته بالرمزية وبالواقعية السحرية أو «ماكس أوب» فمجموعاته أسيرة الدمار الذي شهدته أسبانيا في حربها الأهلية ، يحاول من خلالها تتبع أسباب الحرب وردود فعلها المزامنة ونتائجها الأليمة . أما «فرانيسكو أبالا» فيتناول الخلفية الفظة للمهزلة المأساوية لأبناء جلدته .

حالة الفكر

وكل هؤلاء وأولئك يبحثون في موضوعاتهم عن جوهر الشعب الأسباني الذي عبث به يد الحرب ، فيعثرون عليه مكبلا بالتردد والحيرة . أو يبحثون عنه عند نقطة التقاء الفرد بالآخرين ، فيجدون الفرد يعيش في عزلة قاسية بينما يعيش الآخرون في ذهول وغيوبة تشي باستحالة أو صعوبة اللقاء بينهما .

ويمكن أن تصب جملة الموضوعات السابقة في موضوعين رئيسيين (يتسمان بالسلبية لأنها لا يفضيان إلا إلى الحيرة والتخبط) : التشكك في المصير الإنساني وانعدام أو صعوبة الإتصال بين الفرد والآخرين .

ومن البديهي أن السبب المباشر لسيادة مثل هذه الموضوعات السلبية يرجع إلى الذكرى الساخنة للحرب ، التي حاول الكتاب أن يوضحوا أسبابها وماهيتها وردود فعلها الأليمة من تحبط وبلبله . و «لكاميلو خوسيه ثيلا» عنوان معبر لسلسلة من روايات ابتدأها بـ (خلية النحل) ، يمكن أن يلخص ما نحن بصدد من تحديد للموضوعات ، والعنوان المختار هو : دروب غير مطمئنة (Caminos inciertos) .

(ب) الشخصيات :

يمكن القول بأن أحداث معظم روايات تلك الفترة ، التي تشكل من خلالها الكيانات المستقلة للشخصيات وتحدد معالمها ، لا تتميز بالاستقامة - أي لا تشير نحو هدف معين وغاية محددة - بل هي عبارة عن زلات وسقطات وانحرافات وإخفاقات متكررة . ولذلك نرى الشخصيات حبيسة متاهة عقيمة ، تدور حول نفسها خائفة ذليلة كثور الساقية ، وعندما تتاح لها الفرصة لمواجهة النفس فإنها لا تكتشف شيئا لأنها تنظر من خلال مرآة يعلوها الصدا ، تتحرك فقط داخل عزلتها وجبسها الانفرادي بدافع تحقيق رغبة آثمة أو جرم فاحش يؤدي بها إلى هوة سحيقة .

وإذا كانت تلك هي ملامح الشخصيات بعامة فإن شخصيات الصف الأول تمتاز أيضا بالعنف والحيرة والتشوش وتحس دائما بالاضطهاد . وعندما يقدمها لنا الكتاب فإنهم لا يكتفون بما تحمله هذه الشخصيات من صفات مزعزعة بل يعرضونها

حالة الفكر

كذلك في مواقف متفجرة ، كمن لا يكتفي بما في الوعاء من هشيم فيقرب منه النار . وربما يريد منا الكتاب بذلك ان تقدم لهذه الشخصيات بعض العذر فيما تفعل أو لعلهم يريدون تحريك عواطفنا نحوها عندما يصورونها وكأنها مدفوعة بقدر يصعب دفعه إلى التدمير والتخريب .

وهذه المواقف المتفجرة هي بعينها التي تدفع الشخصية إلى العنف (لإفراغ شحنة الشك والحيرة الزائدة) أو إلى روتين الإنشغال بأمور تافهة دون هدف جماعي ، أو الانكفاء على ذاتها المحطمة التي لا تهفو إليها سوى أشباح الماضي البعيد .

ولقد أدى العنف إلى الفظاعة التي تقشع لها الأبدان ابتداء من رواية «عائلة باسكوال دوارتي» والروتين التافه إلى الواقعية الجديدة كما في رواية «لاشيء» (Nada) لكارمن لافوريت «والانكفاء على الذات إلى استخدام المونولوج وإلى مسيل الذكريات .

وبعبارة أخرى ، فإن شخصيات روايات هذه الفترة إما أن تحطم كل شيء يقف في طريقها - سواء عن طريق القتل أو ارتكاب الفواحش - أو تحاول قضاء الوقت كيفما اتفق من شدة الملل ، أو تعيش في الماضي (تتذكر) متظرة جامدة على حافة الهاوية .

(ج) التكنيك :

يمكن أن نسجل في هذا المجال عدة ملامح تكنيكية خاصة :

- تفضيل البطولة الفردية المطلقة وإعطائها الشخصيات مثل المتمردين ، المنتقم ، الفلاح الفظ ، الصياد ، المرأة العصرية . . . إلخ .
- تسجيل المواقف السلبية المعتمدة والنهايات الاحتضارية السوداء كما في روايات مثل " ميدان مغلق " (Compo Cerrads) ، " عندما أموت " Cuands Voy a morir ، " عنبر الاستشفاء " (Pobillon de eeposo) ، " الساعات الأخيرة " (las ultimas horas) ، " الروايات الأخيرة " (las ultimas bandersd) . . . إلخ .
- أدت الرغبة المتحرقة للغوص وراء أسباب الحرب ودوافعها إلى بث الروح من جديد في

الأسبانيات الفكرية

تداعي الذكريات الشخصية والتاريخية كما في "باسكوال دوارتي"، "الصلاة على روح فلاح أسباني"، "تاريخ الفجر".
ولكن أهم الخصائص التقنية يكمن في خيوط المساحة المكانية والزمانية للأحداث، وإسناد الرواية إلى ضمير المتكلم وشيوع المونولوج: فالمكان الذي تجري عليه الأحداث يتسم عادة بالضيق حتى يتناسب مع الشعور بالحيرة والتردد والانعزالية فيكون مثلاً زنزانة، عنبر، خانة، قهوة، مجرد حجرة صغيرة... إلخ. أما المساحة الزمانية للأحداث فلا تزيد عن بضع ساعات أو يوم أو أيام قلائل، أي أنها تكون مكثفة بدرجة كبيرة. وتنسب الرواية إلى ضمير المتكلم بقصد سرد السيرة الذاتية مثلما حدث في ثلاثية "أرتورو باريا": "كور متمرّد"، أو كتكنيك مناسب للسمو إلى طبقات الخيال، أو للتعريف بالخبرة الشخصية المكتسبة من خلال دقة الملاحظة أو المعيشة مثل "باسكوال دوارتي" و "لاشيء". وأحياناً أخرى كمعين شعري (غنائي) لإضفاء الحيوية على سرد الأحداث أو لإفراغ شحنة عاطفية مثل "يوميات صياد" "لميجيل دي ليس".

ولقد أدت نسبة الرواية إلى ضمير المتكلم إلى شيوع المونولوج لماله من فائدة تعبيرية وفضل في إبراز السيرة الذاتية.

فترة الخمسينات:

شهدت الرواية الأسبانية خلال الخمسينات تغييرات واضحة المعالم والقسمات تنبئ عن سريان مفعول تيار جديد يختلف - بصفة أو بأخرى - عن الاتجاه السائد في العقد السابق.

ولقد حمل لواء هذا التغيير مجموعة من الكتاب عاصروا الحرب وهم في سن الطفولة أو المراهقة.

كما توجد عدة عوامل خارجية وداخلية ساهمت إلى درجة فعالة في إحداث هذا التغيير، نذكر منها: انحراط أسبانيا التدريجي في المجتمع الدولي (وعلى سبيل المثال

عالم الفكر

قبولها عضوا في الأمم المتحدة عام ١٩٥٥م بعد طردها من عصبة الأمم إبان الحرب الأهلية، خفوت حدة الرقابة بعض الشيء وفتح باب الحوار مع زملاء المسيرة في المنفى، التطور الاجتماعي - الاقتصادي الذي شهدته البلاد خلال هذه الفترة، وازدهار السياحة وإمكانية مغادرة البلاد والاتصال بأداب أخرى.

ويمكننا بداية وصف رواية هذا العقد بالرواية الاجتماعية^(١)، ذات التركيبة الموضوعية أو الحيادية، التي تولي اهتماما كبيرا للإطار التاريخي - الاجتماعي وللأزمات الحادة التي يعاني منها المجتمع.

وكما ساهمت عوامل داخلية وخارجية في تغذية هذا التيار الجديد فإن عوامل أخرى أكثر التصاقا بذوات الكتاب قد حملتهم على السير فيه. فالتركيبة الموضوعية للرواية كانت السبيل الوحيد المتاح أمام الروائيين لممارسة فنهم وللإفلات من قبضة الرقابة التي تصدر كل وجهة نظر شخصية مباشرة، كما أن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين أمام ضمايرهم بضرورة إعلام شعبهم بحقيقة ما يدور حوله وتجهذ وسائل الإعلام الرسمية في إخفائه و(طبخه) بمعرفتها.

وقد لاحظت تباشير هذا الاتجاه للرواية الاجتماعية على أعتاب هذه الفترة برواية 'كاميلو خوسيه ثيلا': "خلية النحل" (١٩٥١). ولم تكد تمضي سنوات ثلاث حتى ظهرت خمس روايات في عام واحد تؤكد جميعها نقشي وذبيوع الاتجاه الجديد: "بريق الدم" 'لإجناتيو الدوكويا"، "الشجعان" 'كفرناندو سانتوس"، "أرجوحة الرب" 'لفيرير بيدال"، "ألعاب الأيدي" 'لخوان جويتيسولو"، "المسرح الصغير" 'لأنا مارياماتوني'.

واستقر هذا الاتجاه ورسخت أقدامه برواية "رفائيل سانتوس فيرلوسيو": "الخزما" (١٩٥٦)، والتي يعتقد النقاد بأنها تجمع ما بين كل خصائص الرواية الاجتماعية وتمثلها أصدق تمثيل.

عالم الفكر

(أ) خصائص تقنية هامة:

تسند البطولة في الروايات الاجتماعية إلى الجماعة بدلا من البطولة الفردية المطلقة في روايات العقد السابق، وبدلا من تتابع الأحداث طبقا للتسلسل الزمني كما سبق في الرواية الوجودية فإنها هنا تتزامن، أي تحدث جميعها في رقعة زمنية واحدة، كما أن تورط المؤلف وتدخله السافر ونظراته العاطفية لما يحدث قد انقضى وتلاشى وحل محله التسجيل البارد للكاميرا السينمائية.

ويرجع "رامون بوكلاي" ^(٧) هذه الخصائص بالذات إلى تأثير الكتاب بالرواية والسينما الإيطاليين وإلى الخبرة المستفادة من التجارب التي خاضتها الرواية الأمريكية منذ بداية القرن العشرين.

— البحث المستمر عن الموضوعية (الحيادية)، بمعنى الاكتفاء الذاتي لعالم الرواية الخاص. وسر هذا الابتعاد من جانب المؤلف يرجع إلى اعتقاده بأن ظهوره في الرواية سيحجب عن القارئ خصائص هذا العالم وأسراره.

— يحتوي هذا النوع من الرواية، لكي يصور الواقع، على بعض التفاصيل الوثائقية لمظاهر كريمة أو غير عادلة توجد بالمجتمع وتخص أوضاعا محددة سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية. ويهدف الكاتب من تقديم هذه التفاصيل علاوة على وظيفتها التوضيحية — إلى رفض أو نقد الأوضاع المستهجنة (من وجهة نظره بالطبع لأنها بالنسبة لغيره يمكن ألا تعتبر كذلك) في محيط قومي معين وعلى سبيل المثال فإن رواية ألفونسو جروسو: الخندق (la zanja) تصور الحياة اليومية لقرية أندلسية، ولقد ساق المؤلف من خلال سير الأحداث عدة تفاصيل وثائقية (إشارات إلى تصرفات وأوضاع) كانت موجودة بالفعل في هذا المحيط الاجتماعي وفي نفس الفترة التي تناولتها الرواية اتضح منها التفاوت الموجود في الريف الأسباني والظلم الذي يرتكبه الإقطاعيون، أصحاب مزارع الزيتون، في حق الفلاح عندما يضنون عليه (يومية) عادلة، وهذا في حد ذاته يمثل نقدا للقوى المستفيدة من الإبقاء على هذا الوضع الاحتكاري.

— لا تعكس الرواية الاجتماعية الأحداث كما لو كانت مرآة صافية مستوية فتخلو حيثئذ من التشويق والمتعة الفنية بل وتحاول عجنها وتشكيلها من جديد — بالضبط كما يقول

عالم الفكر

الروائي "خوان جويتولو" : "لا يمكن هدفها في نسخ الحقيقة، بل إعادة صياغتها وخلقها من جديد" ^(٨).

- الأماكن التي تدور فيها الأحداث تكون عادة أماكن مفتوحة (في الخلاء تحت مظلة السماء) غير مسقوفة أو مغلقة مثل البحر، الشاطئ، الطرق، حقول الكروم أو الزيتون أو القمح، القرى... إلخ. وإذا ظهرت المدينة أحيانا فما يهم فيها هو: حياة الفقراء أو عادات الطبقة المتوسطة وخاصة البرجوازية التي تكثر المال وتعيش حياة أوكارها الفخمة والمرحجة.

- ولأن القاسم المشترك بين الروايات الاجتماعية هو إلقاء الضوء على الزمن الحاضر فإن أحداثها تدور في فلك المعاصرة غير حافلة بأزمات مضت لم يعشها المؤلفون.

(ب) الموضوعات :

يمكن تلخيص الموضوعات الرئيسية التي تناولتها معظم روايات هذه الفترة في : الإحساس بعدم الفائدة من أي نشاط، العزلة الجماعية، والحرب كذكرى ونتائج.

إننا نجد مثلا أن العزلة والوحدة يضربان بأطنابهما بين شخصيات روايات "ألدوكيا" من حراس وغجر وصيادين، بالإضافة إلى الإحساس بعدم جدوى ما يؤدي من عمل، وهذا يتضح من خلال تكاسلهم وتأففهم وآيتهم وكأنهم في ذلك لا يعملون بل يصدرون حركات تحافظ على كينونتهم ودوام بقائهم.

ونفس السمة السابقة نجدها بين شباب الموظفين وأصحاب الحرف والأعمال الحرة في رواية "الخزما"، وبين فلاحى رواية "الشجعان"... إلخ.

ولكن تلك الشخصيات لا يعيش كل منها في عزلة فردية بل جماعية تضمها مستعمرات سكنية أو أحياء بأكملها أو طبقات اجتماعية أو اقطاعات أخرى مختلفة... عزلة يعكسها الانقسام بين الأغنياء والفقراء. بين المثقفين والأمين، سوق العمل ورأس المال، الريف والمدينة، الشيوخ والشبان. ويرجع "جونثالو سوبيخانو" ^(٩) هذه العزلة والإحساس بعدم فائدة أي نشاط إلى الانقسام بين الأسباب،

الذي لم تخف حدثه بل تفاقت مع الحرب الأهلية . ومن هنا بالذات يطفو على السطح سر اهتمام روايات هذا العقد بالحرب كموضوع رئيسي يضاف إلى الموضوعين السابقين . ولكن الحرب لم تتناول في حد ذاتها كما لم يتعرض لأسبابها ولا لسيرها بل تذكرى أليمة لا يمكن الفكك منها أو كخلفية للأحداث أو من خلال نتائجها وآثارها .

يمكن التمييز بسهولة بين ثلاثة أنواع من شخصيات الرواية الاجتماعية - سواء ما يتعلق منها بالبطولة الجماعية أو الفردية ، والتي لا زالت موجودة في عدد ضئيل جدا من الروايات : شخصيات تتميز بالتنوع والتحمل وعدم الاكتراث ، وأخرى حكم عليها بالسخرية ، وثالثة تددين بشيء من الالتزام تجاه محيطها الاجتماعي (وهذا النوع قليل) (١٠) .

والنوع الأول موجود في كثير من الروايات مثل هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة في رواية «الضواحي» (Las afueras) ، والأطفال بدون طفولة في روايات «خوان جويتيلو» و «أنا ماريا ماتوتي» ، والنشأ الكسالى على شاطئ «الخراما» ، أو خلف نوافذ المدينة الضيقة ، والطبيب المكتم الفم في «زمن الصمت» (Tiempo de silencio) . . . الخ .

رسبب نحمل هذه الشخصيات وسليتها المطلقة يرجع الى كونها ضحية للعنف وللحكم القهري المستبد . أما المسخرون فتزخر بهم روايات عديدة أيضا : صباد والمضيق ، بناء (فواعلية) مجمع الكهرباء ، عمال المناجم ، المهاجرون ، الحمالون . ويمثل العمل بالنسبة هؤلاء - نظرا لظروفه القاسية - مشقة مؤلمة وتضحية لاستمرارية البقاء .

أما الملتزمون فنسبتهم أقل من النوعين السابقين : مثل هذا الفلاح الذي يطالب بحق الجميع في استخدام الماكينات الزراعية التي يمتلكها الأغنياء (كما في رواية «الضواحي») ، أو هؤلاء العمال الذين يوحدون صفوفهم للمطالبة بحقوقهم (كما في رواية «الخنديق») أو ذلك الطبيب المغمور (في رواية «الشجعان») الذي لا يبخل بجهد

عالم الفكر

للمساعدة في فلاحه حقول الآخرين بدلا من الاقتصار على العاية ببستانه الخاص ،
الذي لم يصب بحمى اللامبالاة والانكماش والتقوقع داخل عالمه المحدود .

أما الشخصيات التي عاجلتها بعض الروايات التي تهاجم البرجوازية فيبدو أنها
لأول وهلة لا تنتسب لأي نوع من الأنواع السابقة ، ولكنها في الحقيقة يمكن أن تندرج
تحت الصنف الأول لأن كل تصرفاتها وشواغلها اليومية من ملل وكسل وفراغ
واحتفالات وغش ورذائل وتفسخ داخلي - تعني عدم استطاعتها التخلص من هذا
المحيط الموبوء . وبالتالي وصفها بالخنوع وعدم الاكتراث

ويصور الروائيون الاجتماعيون الأصناف الثلاثة المذكورة للشخصيات من خلال
حالات التراخي والكسل والملل وانقصر المدقع والغيوبة المتناهية ، ومن خلال صراعات
عديدة سواء بين العمل والفقر ، أو العمل والتسلية أو التسلية والغنى ، ومن خلال
قرارات مترددة وعديمة الفائدة .

ولا يوجد في روايات هذه الفترة عنف بل معاناة ، روتين بل عمل شاق أو تسلية
مريرة ، ولا انكفاء على الذات بل وحدة وعزلة جماعية لا ينجو من براثنها أحد .

فترة الستينات :

مع بداية العقد السابع من هذا القرن أخذت الرواية الأسبانية تشق طريقا يختلف
عن الاتجاهين اللذين سلكتهما خلال الفترة السابقة . ولم يأت التحول عشا نتيجة
لعدة ملابسات سنشير إليها فيما بعد ، كما أن معظم ملاحظه ترجع إلى تطور في التكنيك
واللغة بأكثر مما تنتسب إلى التغيير في الموضوعات المعالجة . ولقد لحقت موجة الاهتمام
بالشكل وباللغة المستخدمة وبعملية الإبداع في حد ذاتها معظم الأجناس الأدبية
الأخرى . ولقد حدا ذلك ببعض النقاد إلى اعتبار العقد السابع بداية للتحول الحقيقي
في الفن الروائي بعد الحرب الأهلية ، ودراسة الفترة السابقة له كمرحلة واحدة يغلب
عليها الطابع التقليدي أو ما يسمى بالواقعية الجديدة . ومن ذهب هذا المذهب يرى -
ومعه الحق في ذلك - أن الرواية الأسبانية خلال العقدين . الخامس والسادس لم تحدث

علامات الفكر

فيها طفرة أو تحول تكتيكي وشكلي بالنسبة لما كان سائدا قبل الحرب أو في أغلب التراث الأسباني بوجه عام ، اللهم إلا فيما يخص الموضوعات المعالجة . كما أنها قد تفوقعت داخل الأسوار المحلية ولم تستفد من المحاولات الجادة للتطوير داخل أمريكا اللاتينية ومن روائيين عالميين مثل بروس ، جويس ، كافكا . . . إلخ .

لكن انتساب الرواية الأسبانية للخط الواقعي فيما بعد الحرب وحتى بداية الستينيات قد حكمته عدة عوامل أشرنا إليها في حينها ، كما أنه لا يقلل من قدرها ، بل أنه على العكس من ذلك يشير إلى مدى ارتباط الكاتب بمجتمعه وحجم مسؤوليته تجاهه ومشاركته مشاعره وآلامه ومشاكله إبان كارثة مروعة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب . . إذ كيف يتصور أن يجلس كاتب على كومة من الجحاشم يشاهد الدمار حوله ويحسه بداخله ثم لا يكون له من هم سوى تزويق سحتته الفنية أو امتطاء صهوة خياله إلى بلاد (الواق الواق) ؟ ولو كان قد فعل ذلك لسارعنا إلى اتهامه بالخيانة وتبذل الحس !

لقد فعل الروائيون ما كان عليهم أن يفعلوه ، وهو ايقاظ الشعب الأسباني من سباته العميق وتبصيره بمواطن علة وأوجاعه ودعوته للتغلب عليها من خلال هز أركانه بهراوة الواقعية (وتحضرني في هذا المقام الجملة الماثورة التي ردها الفيلسوف ، الناقد والشاعر الأسباني «أونامونوا» إبان فقدان أسبانيا لآخر مستعمراتها في العالم الجديد عام ١٨٩٨) . ويشير النقاد إلى أن فاتحة التجديد في العقد السابع من هذا القرن قد حمل لواءها «مارتين سانتوس» في روايته «زمن الصمت» التي نشرت عام ١٩٦٢ م . والرواية وإن كانت تحتوي على كثير من خصائص (الرواية الاجتماعية) السائدة في العقد السابق ، إلا أن بها أيضا البذور الفنية للاتجاه الجديد (الرواية البنائية) والتي يكمن هدفها الأساسي «في التعرف على الفرد (غالبا ما يكون بطل الرواية) من خلال فحص واستقصاء حنايا ضميره ، وبنية محيطه الاجتماعي بأكمله» (١١) .

ولقد سار كثير من الروائيين في هذا الاتجاه الجديد بعد عام ١٩٦٢ ، بينما استمر البعض في كتابة الرواية الاجتماعية حتى جاء عام ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ ، والذي رجحت فيه تماما كفة المجددين (١٢) .

المعالجة الفكرية

ومن هنا يتضح أن الاتجاه الجديد لم يقطع كل وشائج الصلة بموضوعات (الرواية الاجتماعية) بل حاول عرضها من خلال منظور مختلف: فلا يحاول الكاتب مجرد عرض الواقع وتقديره بل مراجعته وتحليله تحليلًا منطقيًا - جدليًا من خلال سلسلة من البراهين والأحداث ثم طرحه بطريقة شمولية تحتوي - أحيانًا كثيرة - على مظاهر في غاية التناقض.

ولقد صاحب هذه المعالجة الجديدة للموضوعات أسلوب وتكنيك يحاولان الوفاء بالمطالب الشكلية للرواية خلال هذه الفترة.

ولقد ساعد على هذا التحول، بل ربما دفع إليه، عدة عناصر أساسية، من أهمها:

(١) لتطور الإيجابي في الجانبين الاجتماعي والاقتصادي والذي يفوق حجمًا وأهمية ما حدث من تحول في الجانب السياسي. فلقد أدت النهضة الصناعية والرواج السياحي إلى رفع مستوى الفرد ومتوسط دخله، وبالتالي إلى ظهور مجتمع استهلاكي يختلف في الذوق والسلوك والإمكانيات عن مجتمع العقدين السابقين. وقد ترتب على ذلك تغيير في نظرة الروائي تجاه هذا المجتمع وإعادة لترتيب أدواته. ويفسر لنا «فرناند وموران» هذه العلاقة بين الروائي ومجتمعه على إثر الرواج الاقتصادي قائلا: «... في المراحل الأولى للتوسع الاقتصادي... أحسن الروائي أنه مضطر إلى معاينة أحداث وقائع لا يمكنه التعبير عنها من خلال الإعلام أو الريبورتاج... وعلى هذا فإن التطور الاقتصادي قد فرض على الروائي الموضوع المطروح وهو محاولة فهم المعنى الشامل للمجتمع وليس مجرد الوقوف عند نقد الأحداث» (١٣).

(٢) ومن جهة أخرى فقد شهد عام ١٩٦٦ م ظهور قانون جديد للصحافة، وهو وإن لم يقض على الرقابة إلا أنه خفف من قبضتها وأدى إلى تسهيلات كبيرة في النشر لم تكن موجودة من قبل. كما أن الترهل الرقابي قد فتح باب دور النشر لأعمال أجنبية عديدة ولأسباب في المنفى والذين كانوا يقرءون سرا حتى هذا التاريخ.

حالة الفكر

(٣٠) غزو روايات أمريكا اللاتينية للسوق الأسباني خلال هذه الفترة وتأثر الرواية الأسبانية بها، وخاصة بروايات «كورتاثار» و«بارجس يوسا» و«فويتسر» ولكن تجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية لم تكن محض تقليد (للموضة) الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية ولكنها طوعتها لتوافق الظروف الأسبانية المعاصرة والقلق الفكري الحاد الناجم عن الخلخلة التي ألمت بالمجتمع إزاء التحول من معاناة طويلة إلى انفجار اقتصادي طال انتظاره.

خصائص هامة للتحول الجديد في الستينات :

- أدت الخلخلة التي أحدثها التحول الاقتصادي والاجتماعي إلى إحساس الفرد بخطر التلاشي والضياع، ومن ثم ظهرت الحاجة الماسة لمعرفة ذاته المعرفة الكافية من خلال سبر أغوارها وفحص بنية محيطه الاجتماعي بأكمله.
- المساحة التي تفحصها الروايات شاسعة، متكاملة، (بانورامية)، وتشتمل على كل الطبقات الاجتماعية وعلى الصلوات التي تربط الفرد بالمجتمع مهما كان زمانها أو مكانها، فمن المعتاد استنهاض نمط حياتي بعيد للعيش فيه من جديد بثوب العصر لإبراز التشابه بين ما مضى وبين الحاضر المبهم والمشكوك فيه. ولأجل ذلك يستعين الكاتب بقنوات متعددة الأشكال مثل الصور الفوتوغرافية، الأوراق، الخرائط، الخطابات... إلخ.
- استخدام ضمير المخاطب في المونولوج (المتكلم يتحدث مع نفسه وكأنه يقف أمام امرأة ويتحدث مع صورته فيها). ويؤكد هذا التكنيك شدة الإحساس بفقدان أو تهديد محور الشخصية، وشدة الحرص على التعرف على الهوية من خلال فحص بنية الضمير وبنية المجتمع بأكمله. إذ يتصور الفرد أن نظراته الفاحصة بهذا التقسيم والحوار مع النفس، أي الخروج عن نطاق الذات، ستمتد إلى كل ما يمكن إرشاده والأخذ بيده.

وأحيانا تكون النتيجة مرضية، وأحيانا أخرى نجد الفرد لازال يجهل نفسه على الرغم من سعة تأمله فتتملكه الثورة ويصب جام غضبه على الشيء المستغلق فهمه،

عالم الفكر

يغمره تارة بفيض مرارته وتهكمه، ويلقي عليه الشبهات ويث فيه الشكوك تارة أخرى، أو ينهال عليه بوابل من السباب والشتائم. . ويساير التعبير اللغوي كل هذه التصرفات فيجمع بين التناقض والتهكم والحذلق والبربرية. - لايقف الروائي هنا على الحياد (كما في الرواية الاجتماعية) بل إنه يرفض تماما الأصوات المستعارة (الأحداث الملموسة) ويستجيب فقط لصوته الخاص، الذي لا يستخدمه في الوصف ولكن في الحوار مع عالمه بهدف التقاط المعنى الشامل له. فهارتين سانتوس في "زمن الصمت" لا يتوقف عند حد تصوير الهوة التي تفصل بين ثلاث طبقات اجتماعية في مدريد بل إنه يحاول - بالإضافة إلى ذلك - أن ينصب نفسه حكما بينها، ولذلك يتم الحوار بين المؤلف وبين العالم المحيط به.

ويرى "رامون بوكلاي" - الذي يطلق على هذا الاتجاه الجديد اصطلاح (الرواية الديالكتية)^(١٤) - أن حوار المؤلف مع عالمه، نتيجة لرفضه الأصوات المستعارة والبحث عن صوته الخاص، يمثل الخاصية الأساسية للرواية خلال هذه المرحلة، وكما يقول بطل رواية "قطع لحاء" (Carte de Carteza)، "لا تتق بالكلمات التي تخرج من أي فيه من الأفواه. فالتاريخ ليس إلا إسارا متناميا للغة يحيط بالإنسان. . . نحن على وشك أن نسحق" ^(١٥).

- ليس على الرواية الاتصال فقط بالواقع الخارجي الذي تنتمي إليه بل أيضا - وبصفة أساسية - مراعاة القوانين المتطورة التي تحكم صنعها تبعا لتغير الزمان. ومن هذا المنطلق فإن المؤلف لا يركز انتباهه الآن في الواقع بقدر ما يركزه في اللغة المستخدمة والتي ترتب - بصفة أو بأخرى - حيثيات هذا الواقع.

. ولقد زادت أهمية اللغة والعناية بها لدرجة أننا يمكن أن نتحدث عن ثورة حقيقية في هذا الجانب بالنسبة للعقدين السابقين - سيطرة موجة عامة ترمي إلى تدمير وتحطيم كل ماهو تقليدي ومنوارث عن طريق السلاح الوحيد الذي يملكه الكاتب وهو اللغة. وكانت الخطوة الأولى هي تحطيم اللغة التي كانت بمثابة الوعاء الفعلي للقيم المتوارثة لما تتسم به من زيف وتهرؤ. ومن الاستخدامات الجديدة للغة، نذكر: كثرة استخدام الأسلوب غير المباشر، الأهمية التي اكتسبتها الطباعة لما لها من آثار فنية

عالم الفكر

ونفسية، ولذا عمد الكتاب إلى الاهتمام بتوزيع مايكتبون على الورق والاستعاضة بالمساحات البيضاء عن علامات الترقيم، الإكثار من الطباق، البحث عن مدلولات جديدة للكلمات بوضعها في سياقات غير تقليدية، الاستفادة بلغة وسائل الإعلام الجماهيرية (من صحافة ومذيعات وتلفاز . . . إلخ) ولكن بعد الرقي بها وإلباسها ثوبا جديدا . . . إلخ^(١٦).

ويمكن التعرف على ملامح هذا التحول الأخير من خلال قراءة الروايات الهامة التي ظهرت في الستينات ومنها نذكر: " عنوان هوية " (Senas de identidad)، " سان كاميلو - ٣٦ " (San Camils, 36) ستعود إلى الأقليم " (Volveras a Region) استرداد الكونت دون خوليان " (Reivindicacion del conde don Julian)، " لو يخبروك أني سقطت " (Si te dicen que Caí) . . . إلخ .

وهكذا نجد أن كل عصر من العصور يحتاج إلى شكل معين من الرواية، فالاتجاهات الثلاثة التي ذكرناها تناسب مراحل التطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي للشعب الأسباني .

وإذا قبلنا مبدأ أن كل مرحلة تغير من نظرة الروائي للعالم المحيط به، فيجب أن نسلم كذلك بتغير مفهوم الرواية في كل منها لأن الروائي يواجه في كل مرحلة ظاهرة الإبداع بشكل مختلف .

ولا يعني هذا بالضرورة تغير الموضوعات المطروقة بقدر ما يعني صلة المؤلف بالعالم المتخيل الذي يحاول نقله إلينا . ومن هنا نجد أن المؤلف في الاتجاه الجديد (الرواية البنائية) يرفض مبدأ عدم التدخل في سير الأحداث (على عكس الرواية الاجتماعية)، لايهمه بناء عالم محكم مقبول في جملته من القارئ بقدر ما يهتم إظهار ركائزه، تحطيمه بأسلحته . (الديالكثية)، ولذلك فإن تدخله يعتبر عاملاً حاسماً ويشكل جزءاً مقصوداً من لعبة عالمه الروائي .

عالم الفكر

فترة السبعينيات :

نعترف بداية بأن معظم الدراسات النقدية التي حاولت رصد اتجاهات الرواية والنفوذ إلى ملامحها العامة - المتناسكة والثابتة - منذ عام ١٩٧٢ م - وحتى العقد الذي نعيش فيه تتسم بطابع الاستكشاف ، كما أن أحكامها جزئية تفتقد إلى الشمولية التي يعتد بها عادة عند الحديث عن مرحلة من مراحل التطور الروائي تمتد إلى حقبة رمزية ليُست بالقصيرة^(١٧).

وهذا منطقي ، إذا عرفنا أن تلك الدراسات ظهرت في نفس العقد الذي نشرت فيه الروايات ، وبالتالي فهي تفتقد إلى البعد الزمني الكافي للرؤية (البابورامية) وما يتبعها من تأمل وإصدار للأحكام . ولذا نجد أن الكثير من القاد لا يجد حرجا في التنبيه إلى أن مايقوله هو مجرد وجهة نظر فيما يدور حوله ولا يعبر عن رأي قاطع وشمولي ، ومرور الأيام وحده الكفيل ببيان صدق وجهة النظر هذه أو مراجعتها في ضوء ما يستجد من أمور لم تكن في الحسبان .

ولا يعني هذا أن وجهات النظر الحزنية في مثل تلك الأحوال عديمة القيمة والنفع لأنها يمكن أن تتغير، بل أن لها فائدة مزدوجة — على حد تعبير "جونثالوسوييخانوف" في بحث له عن الرواية خلال الفترة التي تعيننا الآن^(١٨) - فهي تعين القارئ المتابع على معرفة الاتجاه الذي تسير فيه أعمال الروائيين الذين يقرأ لهم ، كما تساعد الكاتب المتضامن على الاطلاع على ابداع زملائه المشابه أو القريب من إبداعه ، وغير المتضامن - الذي يؤثر الانفراد بطابع حاصر لا يشاركه فيه غيره - حتى يستطيع الفرار من التقارب الغير مقصود من جانب الآخرين .

ومن وجهات النظر التي ثبتت صلاحيتها حتى الآن فيما يتعلق بإلقاء الضوء على خصائص الاتجاه الجديد في الرواية الأسبانية خلال فترة السبعينيات وجهة نظر "سوييخانوف" في بحثه المشار إليه ، وسنعمد عليها في معظم ما سيأتي من حديث ، ولكن قبل ذلك يجب أن نشير إلى التحول السياسي الكبير الذي حدث في أسبانيا خلال هذا العقد والذي أعاد تشكيل ضمير المجتمع وخاصة الكتاب والمدعين . فإذا

كانت عدة عوامل (اجتماعية، اقتصادية، سياسية، ثقافية) قد تقاسمت فيما مضى مسئولية تحديد معالم الرواية فإن المناخ السياسي هنا قد اضطلع بالدور الأكبر.

لقد مات "فرانكو" عام ١٩٧٥م وبدأت أسبانيا بعده في خوض تجربة الديمقراطية. وإزاء هذا التحول تنفس الأدباء الصعداء لانتهاة فترة القهر والاستبداد، ورأي بعضهم أن الديمقراطية المنتظرة قد غدت على الأبواب وعليهم تعويض مافات والاستفادة من الحرية الشابة في إبداعاتهم، بينما كانت نظرة البعض الآخر تشاؤمية - لطول فترة الإحباط - إذ تصوروا أن ماضى من سنوات كبت واستبداد طويلة لا يمكن تعويضه بأي حال من الأحوال.

ولقد استفادت الرواية من كلا الموقفين وتأثرت بهما شكلا وموضوعا: فأصابته عدوى الحرية والشعور بالسيادة الصنف الأول من الروائيين ووجدنا شخصياتهم تنمو وتستقل وأصبحوا يمسكون بكل مقاليد عوالمهم الروائية. كما حاولوا البحث عن وسيلة تعبير جديدة من خلال النقد والثورة على أسلوبهم الروائي، وإفساح المجال لأرقى أنواع الخيال (الفانتازيا).

أما الصنف الثاني من الروائيين فقد أضاف تفصيل الذكريات الشخصية في شكل حوار لمراجعة الماضي وللتنبؤ بمعالم المستقبل.

ويمكننا - من هذا المنطلق - تحديد ملامح الرواية الجديدة بثلاثة:

- (١) الذكريات الذاتية والمصاغة في شكل حوار، كما في روايات: " حوارات الغروب" (١٩٧٢) لبث دل سوتو، "السلاسل" (١٩٧٤) لكارمن جايتي، "حروب الأجداد" (١٩٧٥) لميجيل دي ليس، "فايان" (١٩٧٧) لبث دل سوتو، "الحجرة الخلفية" (١٩٧٨) لكلا من جايتي، "الفتاة ذات السرورال الذهبي" (١٩٧٨) لخوان مارس " . . . الخ.
- (٢) النقد الذاتي لعملية الكتابة نفسها أو القراءة، كما في روايات: "الإحصاء" (١٩٧٣)، "خضرة مايو حتى البحر" (١٩٧٦)، "كوليرا أكليس" (١٩٧٩) - والروايات الثلاث للويس جويتويلو، "خوان دون أرض، ١٩٧٥ لخوان جويتويلو" مقتطفات من سفر الرؤيا" (١٩٧٧) لتورنتي بايستير . . . إلخ.

عالم الفكر

(٣) وإطلاق العنان للخيال لاختراع شخصيات ومواقف غير حقيقية كما في معظم الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أخرى مثل : غرفة الظلمات " (١٩٧٣) لكاملوخوسيه ثيلا ، " في الدولة " (١٩٧٧) لخوان بينيت . . . إلخ .

أهم الخصائص الفنية :

يرى جونثالوسوييخانو أن الخصائص الفنية للرواية خلال هذا العقد لاتعني فقط التبشير باتجاه جديد بقدر ما تعني ثورة على الماضي وقطعية واضحة بالنسبة له ، ومن أهم الخصائص التي ذكرها نشير إلى وضوح شخصية الروائي فيما يكتب ووعيه الكامل بأحقيقته في الاختراع ، يشهد على ذلك تدخله السافر في صياغة عالم الرواية الخاص ، وسلطته المطلقة وتوجيهه الكامل للشخصيات .

- انتقاء عملية سرد ملائمة لقوالب مختلفة (تسهم جميعها في الإطاحة بتناسق الرواية وتمزيق نسيجها) : حوارات مزدوجة ، خطابات دون ردود عليها أو بتلك الردود ، ذكريات - أحلام - تقليدات ساخرة ، (يوتوبيا) - نظريات ، يوميات مذكرات - قصائد - أساطير ، خرافات مسلية ، قصة داخل قصة .

- الإحساس بالزمن في هذه الروايات ملغي تماما ، بمعنى تحويل الزمن من وعاء للأحداث والمواقف إلى فاعل لها ومساهم في تكوينها (زمن تكويني) .

أما المساحة المكانية فتعرض غالباً في صورة مجازية : معمل للصمير ، كهف "ميتافيزيقي" صغير على حافة الهاوية (مثل مذبج الظلمات في رواية "غرفة الظلمات" ، ردهة الموت في "السلاسل" ، عيادة الأمراض النفسية في "حروب الأجداد" ، خان السهل الموحش في رواية (في الدولة" ، المعزل الصيفي في "الفتاة ذات السروال الذهبي" . . . إلخ) ومن هذه الكهوف الميتافيزيقية "يشرع الفرد في التحلق إلى آفاق غير محدودة أو محدودة .

- من أهم خصائص رواية العقد السابق أن عملية السرد كانت تتم في شكل حوار بين الفرد (الطفل ، عادة) ونفسه ، وكأنه يتحدث مع صورته في المرآة . فالفرد المتحدث هو ضمير المتكلم (أنا) ، أما الصورة فتعبر بلسان المخاطب (أنت) .

حالة الفكر

أما هنا - في روايات هذا العقد - فتتسع المسافة بين الأصل والصورة وكأنهما متحاوران مختلفان تماما لكل منهما شخصيته المستقلة، وإن كانت إحدى الشخصيتين المتحاورتين تمثل البطل والأخرى شخصية مزعزعة الهوية. أما بالنسبة للحوار الذي يتم بينهما فإنه ليس فكريا أو تأمليا أو تعليميا، بل حوار عاطفي ساخن لدرجة الحمى، ديباليكتيكي، يتناول ماضى وما سيأتي بعد... حوار يكشف عن خيبة الأمل في "الأيديولوجية" السائدة، التوتر الدائم بين الفرد والمجتمع، بين رغبة الفرد الصريحة في الاتصال الحيوي وبين القيود الصارمة التي يفرضها عالم القوانين والعادات، بين ما كان يمكن أن يكون في مناخ ديمقراطي حر وبين ما يستحيل حدوثه بعد سنوات طويلة من القمع والإرهاب المادي والمعنوي.

- يحاول الروائي عند التعبير عن الفوضى السائدة عن طريق الكتابة أن يتقمص كل الأدوار في وقت واحد: فهو الراوي والبطل والخصم والقارئ والناقد، ويحاول ذلك من خلال العديد من التجارب التي يوحى مظهرها بالحرية، والتحكم في توزيع الكتابة على المساحة البيضاء لكل صفحة.

- الشخصيات التي تصطدم بها عملية السرد تتضاءل - في معظم الأحيان - لتتحول إلى بهلوانات أو أشباح تحمل مجرد أسماء، أي شيء يمكن تصوره ماعدا شخصيات طبيعية ذات كيان مستقل.

- في حالات كثيرة تطمح الرواية ذاتها إلى التحول إلى نص شعري كل ما فيه ينضج موسيقى سواء كانت كلمات أو أفكارا أو خيالا، (يضرب بجذوره في وحل الذكرى ويسمو على جناحي "الفانتازيا").

- يبدو أن الموضوع الرئيسي للرواية الجديدة يكمن في البحث عن معنى الوجود من خلال قيمة الكتابة في حد ذاتها. ومن هنا كثرة الإشارة إلى الأدوات الكتابية: شرائط الآلة الكتابية، أقلام، صفحات، إسطوانات، ورق لفاف، مكاتب، مسودات، ورش ومكاتب تجليد وطبع... إلخ.

- تستعين بعض الروايات بالشخصيات الأسطورية أو النموذجية عند بحثها عن شيء تستند إليه لكي تضيف قيمة الفوضى السائدة.

- إذا حق لنا نتحدث عن الخاتمة أو النهاية في مثل هذا النوع من الرواية فإننا نجد لها

عالم الفكر

تفرض نفسها عادة بواسطة التكرار الذي يكبل حركة السرد ويوجهها لتأخذ أحد هذه الأشكال : حوارات ، ترسيمات ، محادثات ، قراءات خطابات ، استجابات ، لاتبث أن تحبو جميعها شيئاً فشيئاً حتى تنطفئ لعدم وجود القدرة على الاستمرار. هذه هي أهم الدروب التي سلكتها الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية وحتى مشارف الثمانينات ، وأود أن أسجل في نهاية بحثي هذا أن الأدب الأسباني لم يحظ - حتى الآن - في عالمنا العربي بالاهتمام الذي يستحقه ، والمجال لا يتسع لشرح الأسباب . . والله تعالى أعلى وأعلم .

عالم الفكر

الهوامش

(١) - أنظر Jose G. Lopez / Historia de la literatura española, Ed. Vicens - Vicens, Barcelona, 1966. PP 604 - 605.

(٢) - لمزيد من الاطلاع على أثر الحرب الأهلية في الحياة الثقافية، انظر:

Eugenio G. de Nora (La novela española Contemporánea, Gredas, Madrid, 1982 3^o tomo, pp 62-64

Francisco Rico / Historia Y Crítica de la literatura española - Domingo Yndurain, Epoca (٣) Contemporánea (1939-1980) Ed. Crítica Barcelona, 1981 pp 319 320

Novelistas españoles de posguerra Edición de Rodolfo Cardona, Taurus, Madrid, 1976 PP 47-64

(٥) ونجد شبيها له وللموضوع أيضا في كثير من قصص الشطار الأسبانية خلال القرنين ١٦، ١٧ وفي العديد من الروايات الواقعية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي أن التراث الأسباني - قديمه وحديثه - يغص بالعديد من الأمثلة، ولقد حدا ذلك ببعض النقاد إلى عقد مقارنات بين قصة ثيلا" هذه وبين قصص الشطار سواء من ناحية الموضوع أو من الناحية الفنية.

(٦) توجد عدة مسميات أخرى لتوصيف الرواية خلال هذه الفترة ولكنها جميعا ذات مضمون واحد، فمنها الواقعية الجديدة، والواقعية الاجتماعية، والواقعية الوثائقية، وقد سبق وأن ذكرنا أن لفظ الواقعية يمكن أن يستحب على انتاج كل الفترة من بعد الحرب وحتى بداية السبعينات، ولكنها أي الواقعية - قد سارت في عدة اتجاهات طبقا لرأي " سويخانو" الذي اعتمدنا عليه.

(٧) انظر Francisco Rico, Historia , Domingos Yndurain Epoca Contempo - ranea , P 411.

(٨) المرجع السابق، ص ٤٢١

(٩) انظر Novelistas españoles de posguerra I, Edición de Rodolfo Cardona Taurus, Madrid 1976, P 54

(١٠) انظر Francisco Rico / Domingos Yndurain Epoca Contemporanea PP. 424-426

(١١) انظر A. Barroso, A. Berlanga Yotios / Introduction a la literatura española a través de Los Textos Madrid, 1979, tomo 4, pld ISTMO.

(١٢) انظر Francisco Rico / Historia , Domingos Yndurain Epoca contemporanea P 346

(١٣) المرجع السابق، ص ١٢

(١٤) - المرجع السابق: ص ٤١٠ إلى ٤١٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤١٣.

(١٦) انظر Jose M. Costellat (Nueve novelistas, Poetas españoles Barul, Barcelona, 1970, P 17 Y SS

(١٧) من هذه الدراسات الجزء الذي خصصه "مارتينيث كاتشيرو" - أحد المتخصصين الإعلام في

عالم الفكر

دراسة الرواية الأسبانية بعد الحرب - في كتابه " تاريخ الرواية الأسبانية " للمحدث عن فترة السبعينيات

(Martinez Cuchers: Historia de la novela española entre 1936, 1975 Castalia, Madrid 1979 3, PP 260 266 289

وفيه يعرض وقائع تاريخية تخص الروايات المحدثين في الأندلس وحزب الكنازياس وبعض دور النشر التي حاولت من جانبها تقديم أصوات جديدة. كما أشار إلى جانب من ردود الفعل المباشرة لبعض النقاد إزاء هذه الوقائع، ولكنه لم يتحدث عن وجود خصائص جديدة في الرواية تعني التحول في المسار أو يحزم سريان مفعول اتجاهات العقد السابق

(١٨) اسطر 1 Pp 396 - 397 1979 Insula, num 396 - وهذه الدراسة أعيد نشرها في السلسلة التي يشرف عليها " فرانسيسكو كوريكو " عن تاريخ ونقد الأدب الأسباني (الجزء الثامن). وطبيعة هذه السلسلة تكمن في دراسة الأدب الأسباني من بدايته وحتى ١٩٨٠ من خلال عرض أهم الدراسات النقدية - سواء بالتحصيل أو إعادة الشر الكامل على حسب طول وقصر الدراسة - لكل فرع من فروع الأدب الأسباني. والسلسلة قد خرجت حتى الآن في ثمانية مجلدات تولى مهمة كل مجلد منها - سواء من ناحية الانتقاء لأهم الدراسات أو عرضها والتقديم لها . . . الح - أستاذ وناقد متخصص في الحقبة الزمنية التي يشملها مجلده. ولقد وفر هذا المشروع الصخم للباحثين في مختلف فروع الأدب الأسباني مادة علمية ثرية ونادرة في معظم الأحيان.

العدد القادم من المجلة
الأثر السلبية النفسية
للاحتلال العراقي على الكويتيين

١ - التأثيرات السلبية المعرفية والانفعالية والسلوكية التي يعاني منها الكويتيون نتيجة الاحتلال العراقي .
د . حامد الفقي

٢ - الضغوط التي تعرض لها الأطفال الكويتيون خلال العدوان العراقي .
د . عبدالفتاح القرشي
٣ - الاضطرابات النفسية الجسمية الناجمة عن العدوان العراقي عند المراهقين الكويتيين .
أ - خضر بارون

٤ - الشخصية وبعض اضطراباتها لدى طلاب جامعة الكويت .
د . عويد سلطان المشعان

٥ - اضطراب الضغوط التالية للصدمة .
د . أحمد عبدالحالق

عالم الفكر



شخصيات وآراء

← ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد



ظاهرة التنقل في حياة

الشيخ عبدالعزيز الرشيد

د. فتوح الخرش

• أستاذ مساعد بقسم التاريخ بجامعة الكويت

عالم الفكر

تمهيد :

تهتم هذه الدراسة ، بتعليل ظاهرة التنقل والاعتراب في حياة الشيخ عبدالعزيز
رسيد ، وبيان الأسباب والغايات التي دفعته إلى الرحيل ، وأثر ذلك في توجهاته
إصلاحية التي كانت الكويت قاعدتها الأولى لديه .

وظاهرة التنقل وارتداد الآفاق لم تكن الظاهرة الوحيدة في حياة الشيخ عبدالعزيز
الرشيدي فالمعروف أن هناك ظواهر أخرى تستدعي الانتباه وتستحق الدراسة في حياته ،
ولا أجاوز الحقيقة إن قلت إن عبدالعزيز الرشيدي نفسه يشكل في الحياة الثقافية
الكويتية ظاهرة منفردة لأنه كان الوحيد من بين مثقفي الكويت الذي شارك وضرب
بسهام وافر في الحركة الإصلاحية الكبرى التي عمت أرجاء الوطن العربي والشرق
الإسلامي ، فقد استطاع من خلال انتقاله وأسفاره أن يناضل من قواعد أخرى غير
الكويت أكثر استشرافاً لآفاق العمل الإصلاحي ، ومن هنا كان اهتمامي بظاهرة التنقل
في حياته .

ظاهرة مشتركة وأهداف مختلفة :

إذا كان الشيخ عبدالعزيز الرشيدي منفرداً من بين أبناء وطنه في المشاركة الإصلاحية
العامة ، فإنه لم يكن منفرداً في ظاهرة التنقل والارتحال . لقد ماثله في ذلك كثيرون من

وزعة التنقل والارتحال هذه تكاد أن تكون عامة لدى الكويتيين ، سواء أكانوا من أهل

عالم الفكر

العلم والفكر، أم من رجال الأعمال، من أمثال محمد الفرج الدوسري والد عبدالله الفرج، وآل الحمد الذين كانت لهم مكاتب تجارية في عدن والبصرة ويومباي^(١)

هذه الظاهرة العامة في الجيل المعاصر للشيخ عبدالعزيز الرشيد ترجع إلى أسباب ودوافع مختلفة أهمها الدوافع الاقتصادية أو المعاشية أو الثقافية، وليس في ذلك الجيل من مائل الرشيد في ارتحاله للإسهام في حركة الإصلاح أو معاشتها سوى خالد الفرج الذي اتخذ من البحرين ميداناً للعمل الإصلاحي من بعد الكويت.

وقبل أن ندأ الخوص في رحلات وأسفار الشيخ عبدالعزيز الرشيد، نري أد تلقي صوءاً في نسبه ومولده، هو عبدالعزيز أحمد الرشيد البداح، ولد من أبوين كويتيين، من أصول نجدية. فأصله من قرية صلبوخ في نجد، وقد ولد بين ١٣٠١هـ أو ١٣٠٥هـ، فلم تتفق المصادر التي رجعت إليها على سنة ميلاده، فقد جاء أنها ١٣٠١هـ وتوافقها ١٨٨٣م، كما أنها سنة ١٣٠٥هـ وتوافقها ١٨٧٨م. وقد جاء في مذكرات رفيق دربه «يونس بحري»، الذي شاركه في بعض أعماله وزامله في جواه فيما بعد، وأصدر معه مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صفحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد، أنه ولد سنة ١٨٩٧، وأنه ولد - أي يونس بحري - في نفس العام وأنه يكبر الرشيد بستة أشهر^(٢). وأعتقد أن التاريخ حرف أثناء الكتابة على الآلة الطابعة وأنه سنة ١٨٨٧م. ولم يكن سنة ١٨٩٧م.

رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد:

لكي يستطيع الباحث أن يحدد مسارات التنقل والارتحال لدى الشيخ عبدالعزيز الرشيد، عليه أن يبذل جهداً مزدوجاً، فإن التحديد يقتضي تعيين الزمان والمكان، فإذا تم ذلك شرع في رسم تلك المسارات التي لم تتفق المصادر والمراجع في تحديدها كما حدثت، ولم يذكر أحد منها التوقيت الزمني لكل رحلة، ولا المكان الذي بدأت منه، ومثال ذلك أن أحداً من الذين كتبوا عن الرشيد لم يذكر من أين رحل إلى الأستانة، ومتى تم ذلك، وفي أي سنة؟ ولماذا رحل إليها، وماذا فعل هناك؟. وإذا وجدنا من ذكر شيئاً عن سبب هذه الرحلة، فإنه لايزيد عن القول بأنه: رحل إلى الأستانة لطلب

حياة الفكر

العلم، أما أين هذا العلم، وعند من؟ أو في أي معهد، وبأية لغة، وماذا درس؟ فهذه أسئلة لانجد لها أجوبة شافية. كما يواجهنا التناقض في الروايات. مثال ذلك الاختلاف البين في مدة إقامته بمصر، فمن قائل أنها استغرقت أسبوعاً إلى قائل بأنها امتدت إلى ستين. وما ينطبق على أسفاره ينطبق على الكثير من مراحل حياته. والسائد في الكتابات المتوفرة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد الاضطراب والغموض والتعميم، ويعزى ذلك كله إلى قلة المصادر الأصلية التي يركن إليها الباحث، وأعني بذلك ندرة الكتابات التي كتبت عنه في الفترة التي تلت وفاته ١٩٣٦ إلى وقتنا الحاضر، وهي فترة مهمة بالنسبة لنا، لأنها كانت تزخر بمعارفه وأصدقائه، أما اليوم فإن أكثرهم ينعم برحمة الله تعالى.

ورغم هذه المصاعب، فقد عاينت ما توفر لي من مصادر وحاولت التوفيق بين ماورد فيها عن طريق الترتيب والمقارنة والاستقراء، لأصل إلى وضع تصور موضوعي عن رحلاته بمواقف زمنية تتناسب مع مراحل حياته وإنجازاته والأحداث المرافقة لذلك.

فترات الاستقرار في الوطن :

تعتبر الفترات التي قضاها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في وطنه الكويت، مجالاً مفيداً للتعرف على أمور كثيرة، منها الاستدلال على مواقف الرحلات وأهدافها ودوافعها وعلى العوامل النفسية والاجتماعية التي أسهمت في تنمية رغبته في الارتحال وارتداد الأفاق، وعلى التطلعات الفكرية التي راودته أثناء ذلك كله والتي أسهمت بقسط وافر في تشكيل هذه الظاهرة في حياته.

وتنقسم مدة إقامة الرشيد في الكويت إلى ثلاث مراحل رئيسية وهي :

الطفولة، والتعلم في الكويت، وما بعد سياحته الأولى لطلب العلم والاطلاع، وستحدث عن هذه الفترات كلا على حده.

عالم الفكر

طفولة الشيخ عبدالعزيز الرشيد :

أمضى الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت مسقط رأسه طفولة مثمرة ، إذ تربى في حجر والديه على سعة في العيش ، فقد كان والده أحمد الرشيد البداح تاجرا من تجار الكويت المعددوين^(١) ، وقد أتاحت له فرص التعلم على نحو جيد كان العامل الأقوى فيها استعداد الفطري وذكاؤه المتوقد ورغبته القوية ، ويروي بونس بحري نقلا عن رفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد من هذه المرحلة فيقول :

" روى لي أبويعقوب الشيء الكثير عن طفولته التي لم يتخللها فقر مدقع وأحداث ، حدة ولكنه أصيب بالجدري وهو في الخامسة من عمره ، أفقده عين اليسرى ، فأخرجها له المغفور له ثيان الغانم وكان ملما بالطب العربي . "

ويتابع بونس بحري نقلا عن الشيخ الرشيد ، روايته فيقول : -
" بأنه كان يأتي في الجمع و الأعياد إلى مجلس الشيخ مبارك الصباح ليقرا من القرآن الكريم لأنه كان يجيد ترتيله " بصوت جميل وأداء متقن " ، فيغمره الشيخ مبارك الكبير بعطفه ورعايته " (١) "

فترة التعليم في الكويت :

يذكر محمد ملا حسين أن والد الشيخ عبدالعزيز الرشيد أدخله الكتّاب المطوع " فتعلم القرآن الكريم ، ثم درس الفقه والعلوم العربية والعقائد على يد " (١) . -

ويذكر بونس بحري عخطوطه أن دراسة الرشيد في طفولته كانت دينية وأنه حفظ القرآن الكريم عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .

ويتحدث الشيخ الرشيد عن تعلمه الأول في ورقة مخطوطة بدون عنوان ، واضح فيها النقل عن أصل مفقود أن والده اقتاده وله من العمر ست سنوات إلى الملا زكريا

الأنصاري الذي كانت له " مدرسة لتعليم القرآن الكريم تقع مقابل مسجد آل عبدالرزاق من جهة الغرب " (١٠).

ومن خلال هذه الروايات الثلاث ، يتبين أن الشيخ الرشيد تلقى تعليمه الأول في كتاب " مطوع " الملا زكريا الأنصاري ، وأنه حفظ القرآن عن ظهر قلب خلال ستين ، ثم انقطع عن طلب العلم فترة عمل فيها مع أبيه ، وعن هذا يقول محمد ملا حسين " ولما ترك الكتاب تعاطى التجارة مع أبيه وكان إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ويشغل بتجارة الصوف وجلد البهم " الغوزي " فزاول البيع والشراء مدة وهو لا يفكر بالعلم لأنه لم يتذوق حلاوته ، لكنه أحب القصص الخرافية كقصه حسن الصائغ وغيرها " ، ثم زاد هذا الولع حتى تحول إلى علاقة شديدة بالعلم فدرس الفقه والعلوم العربية والعقائد على الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان " (١١)

ومن الواضح أن فترة تلقيه العلم عند الشيخ الدحيان ولدت في نفسه شغفا وحبا للمعرفة ، وأن هذه الفترة لم تكن بالقصيرة ، لما كان يتمتع به الدحيان من علم واسع وخلق رفيع أدى إلى معاملة حسنة ، فأحب التلميذ أستاذه وحبيب أستاذه إليه طلب العلم وهو ما يبرر تطلع الشيخ الرشيد من بعد تخرجه على يد الشيخ الدحيان إلى مواصلة طلب العلم خارج الكويت .

الارتحال لطلب العلم :

أحسن الشيخ عبدالعزيز بعد تلقيه العلم عن الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أنه بحاجة إلى المزيد ، وأدرك أنه لن يحصل في الكويت أكثر مما حصل ، فلم يكن في زمانه من هو أعلى قدما في العلم من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان في الكويت ، وكان على طلاب العلم في الكويت الراغبين في الاستزادة والتوسع آنذاك أن يتوجهوا إلى إحدى ثلاث جهات : (الزبير أو الأحساء أو الحجاز) أما بغداد أو مضر ، فكان السفر إلى إحدهما أملا لا يراود إلا من ساعدته الظروف ، فدرس الشيخ في الثلاثة الأولى ، وقد دفعت همة الشيخ الرشيد ورغبته في طلب العلم والاطلاع والمشاركة في الحياة الثقافية إلى الارتحال إلى هذه الجهات جميعا ، بل زاد عليها سفره إلى الآستانة .

عالم الفكر

وكانت البداية توجهها نحو أقرب الموارد ، الزبير ، التي كانت هي والأحساء خلال القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين مركزين مهمين من مراكز العلم في الخليج والجزيرة العربية ، وكانتا تخرجان بصفوة من العلماء في الفقه والحديث واللغة والأدب ، وقد درس في الزبير أو الأحساء أو فيها معا أكثر رجالات الكويت والخليج العربي ، ومنهم الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أستاذ الشيخ الرشيد ، والشيخ يوسف بن عيسى وكثيرون غيرهما ، وقد فاتح الشيخ عبدالعزيز أباه في مسألة سفره إلى الزبير لطلب العلم فلم يجد لديه تأييدا ، لكن الشيخ أضمر في نفسه هذه الرغبة الكريمة ، وأخذ يبحث عن وسيلة لتحقيق أمنيته ، فما كان منه إلا أن انتهر فرصة غياب والده فرحل لأول مرة إلى الزبير ليتعلم على أيدي علمائها ، ولم يمكث طويلا هناك حتى عاد ، ثم أخذ يتردد على الزبير ، فدرس فيها الفقه والفرائض والنحو ، وكان من أبرز أساتذته هناك محمد بن عوجان^(١١٢) ، ومن المرجح أن تكون فترة دراسته في الزبير بعد دخول القرن العشرين ما بين ١٩٠٣ - ١٩٠٤ ، إذ كان للشيخ الرشيد من العمر ثمانية عشر عاما .

بعد ذلك أخذ يتطلع إلى المزيد من طلب العلم وكان من الطبيعي أن تكون وجهته الأحساء ، فقصدها في عام ١٩٠٦ على الأرجح ، ودرس فيها الفية ابن مالك في النحو ورسالة التصوف .^(١١٣)

وبعد ذلك يذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد قصد بغداد سنة ١٩١١ ، ودرس فيها على يد الشيخ محمد شكري الألوسي ، وعلى يد أخيه علاء الدين الألوسي من بعده ، شرح السيوطي على ألفية ابن مالك .

ومن الملاحظ أن اختياره للجهات الدراسية يتناسب في التسلسل مع سلم التحصيل العلمي والتدرج في المعرفة ، مما هو متعارف عليه في العلوم الشرعية وما يندرج معها من علوم اللغة والنحو والصرف فمن حفظ القرآن لدى الملا زكريا الانصاري إلى الفقه وعلوم اللغة العربية والعقائد من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان ، إلى تكملة تحصيل الفقه والفرائض والنحو عند محمد بن عوجان في الزبير ، إلى شرح الفية ابن مالك في الأحساء ، ثم شرح السيوطي على ألفية لدى الأخوين

حياة الفكر

"الألوسي" في بغداد ولاشك في أن الشيخ الرشيد كان يعزز هذا التحصيل العلمي شبه المنهجي بمطالعات وقراءات أخرى ، وتشهد على ذلك كتاباته ومحاضراته وفتاويه ، مما دعا الشيخ يوسف بن عيسى حين عاد إلى الكويت إلى إجازته في العلم الشرعي (١١) .

الرحلة إلى مصر والأستانة :

لا تذكر المصادر تسلسلا متفقا عليه لرحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد وتنقلاته في البلاد بعد سفره إلى بغداد فمن المؤكد أنه سافر إلى الأستانة وإلى القاهرة ، وإلى قفقاسيا في بلاد روسيا أيضا ، ومن المستبعد ألا يكون قد مر في بلاد الشام ، وأقام فيها مدة فضلا عن رحلته الحجازية التي تنقل فيها بين مكة والمدينة ، فكيف تم هذا كله ، وهل كان سفره إلى هذه البلاد للأهداف الدراسية التي دفعته للسفر إلى الزبير والأحساء وبغداد ؟ . المصادر لا تذكر عن الدوافع والأهداف التي من أجلها رحل إلى هذه البلاد سوى ما ذكره ولده يعقوب في مخطوطه المختزل القصير من أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة وإلى مصر للدراسة . كذلك لا تشير هذه المصادر من قريب أو بعيد إلى تواريخ هذه الرحلات . وإذا ما أردنا ترتيب البحث في أسفار الرشيد بحسب الغايات التي سافر من أجلها لكانت سفرا للدراسة ، وسفرا للاطلاع واكتشاف الآفاق وسفرا للتجارة وسفرا للدعوة والعمل الإصلاحي وسفرا لأداء مهمات سياسية ، فان رحلته إلى الأستانة ومصر تأتي في باب الاطلاع واكتشاف آفاق الحياة الثقافية والعمل الإصلاحي الذي أحس في نفسه نزوعا إليه بعد أن نال قسما لا بأس به من العلم . كذلك لا تذكر المصادر والكتابات ترتيب هذه الرحلة ، هل بدأت بالأستانة ثم مصر وانتهت بالحجاز ، أم بدأت بمصر ومنها إلى الأستانة ، وإن كنت أرجح أنها بدأت بالأستانة عن طريق بغداد بواسطة الطريق البري ، وأنه سافر من الأستانة بحرا إلى مصر ثم رحل إلى الحجاز مع الحجاج بحرا ، وأقام بالمدينة ثم عاد إلى الكويت . ومهما يكن من أمر حط الرحلة ، فإن سفره إلى الأستانة من الأمور المؤكدة ، ذكرت ذلك معظم المصادر والروايات ومنها رواية ولده يعقوب الرشيد ، وأنه سافر إلى الأستانة بعد أن نال قسما من العلم ووضع قدميه على بداية طريق النضج الفكري .

عالم الفكر

لذا يمكننا هنا أن نطرح التساؤل، لماذا اتجه الشيخ الرشيد نحو الآستانة وما هو الهدف من رحلته تلك؟ .

وكما ذكرنا لا نجد في الكتابات والمراجع ما يشفي غليلاً أو يلقي أى ضوء عن سبب هذه الرحلة، وما ذكره بعض الكتاب من أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد «التقى في الآستانة بالصفوة المختارة من رجال الفكر وعلماء الاسلام أمثال محمد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المغربي، فتفتحت عاطفته القومية وتبلورت مفاهيمه الدينية»^(١) رغم تأكيدده لسفر الشيخ إلى الآستانة إلا أنه لا يرى تطلعنا إلى معرفة المريد عن هذه الرحلة، فهو عندما اتجه إلى الآستانة لم يكن يدري من سيقابل فيها وعلى من سيتعرف .

وفي رأيي أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد اتجه إلى الآستانة لسببين : الأول محاولة التعرف على الأجواء العلمية والتعليمية هناك، وماذا بالإمكان أن يستفيد من ذلك، والثاني الاطلاع على معالم الحياة الثقافية بشكل عام والوقوف على التيارات الإصلاحية السائدة آنذاك واكتشاف ذلك العالم المجهول بالنسبة إليه، والذي بدأت أفكاره تتطلع إليه . وأعني «بالعالم المجهول بالنسبة إليه» : الجانب المقابل لما كان يقوم عليه الفكر الديني في وطنه الكويت وما حوّلها والمحيط الفكري الذي نشأ فيه، وأعتقد أن توقفت رحلته إلى الآستانة كان في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، وأنه حين كان في بغداد (قرأ في ما كان يتوفر من مجلات فيها عن الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي يتولاها علماء كبار يمثلون الامتداد الفكري والدعوة إلى التجديد والنهوض والتحرر التي نادى بها المصلحان محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، فاستهواه السؤال عن هذه الحركة وعن أولئك العلماء الذين كانوا ينادون بتحرير العقل العربي من الخمول والخرافة والتزمت وتشاء الظروف أن يلتقي الرشيد في الآستانة اثنين من أولئك الرجال، محمد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المغربي، وربما التقى غيرهم، واستمع إلى جانب من آرائهم، وقرأ وعاش أفكاراً جديدة لا تتنافى مع جوهر ما تلقاه من العلم، فأخذ يراجع نفسه ويعيد النظر فيما اعتقد وكتب، وهو الذي دعا في كتابه «تحذير المسلمين من اتباع غير سبيل المؤمنين» الذي طبعه في بغداد إلى تفضيل الرجال

عالم الفكر

على النساء ومحاربة تعليم المرأة^(١٦)، وتحريم العصرية وكذلك المجالات والجرائد لأنها في رأيه تجمع من الأخبار ما ليس بصحيح، وفيها من الآراء ما يعد معتقها من الزائفين إلى غير ذلك من الأفكار التي اعتنقها في بواكير حياته بتأثير البيئة المتلزمة والمحيط المغلق، فالعلوم العصرية من فيزياء وجغرافيا ونحوها تفسد العقيدة لأن فيها نظريات مخالفة للدين، ككروية الأرض وحركتها وكون المطر بخارا يتصاعد من الأرض.

ويقرر الشيخ الرشيد - بعد ذلك - أنه كان على خطأ في هذا كله، ويعزو الفضل الأعظم في اتضاح الحق له في هذه الشؤون إلى أمور ثلاثة: مطالعة الصحف والمجلات وقراءة الكتب العصرية، ورحلاته إلى بلدان مختلفة واجتماعه بكثير من أهل الفضل وما دار بينه وبينهم من بحث في هذه المسائل^(١٧)

الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مصر.

تضارب الروايات في الأسباب والدوافع التي جعلته يسافر إلى القاهرة بعد الأستانة. فمن هذه الروايات ما تقرر أنه رحل إليها أملا في دخول دار الدعوة والإرشاد التي أسسها الشيخ محمد رضا صاحب مجلة المنار «إلا أن الظروف لم تنهيا له لدخولها» فبقي في مصر حوالي أسبوع. . ومنها ما يقرر أنه رحل إلى مصر ليدخل الأزهر الشريف وقد درس فيه، ولم تحدد هذه الرواية مدة دراسته في الأزهر ولم تشر إلى نتيجة هذه الدراسة، وهناك روايات أخرى تذكر أنه أقام في مصر «فترة وجيزة» ومنها ما يحدد بقاءه في مصر بمدة سنتين، وبعضهم يجعل فترة بقاءه في مصر بضع سنين.

ومن المستبعد فيما أرى أن تكون إقامته في مصر أسبوعا، لأنه من غير المعقول أن يشد رجل كعبد العزيز الرشيد الرحال إلى مصر، تدفعه الحماسة ويحدوه الشوق إلى المعرفة والاكتشاف والمشاركة، وأن يتحمل مشاق السفر في ذلك الوقت، ثم يقيم بعد ذلك أسبوعا. كما أني أستبعد أن يكون هدفه الوحيد هو الانتساب إلى دار الدعوة والإرشاد لا غير، فإذا وجد الباب موصدا قفل راجعا. وفي رأبي أن خير سبيل لتقدير المدة الزمنية التي قضاها الشيخ عبدالعزيز في مصر ولو على وجه التقريب هو النظر في النتائج التي أسفرت عنها هذه الزيارة وارتباطها بالهدف منها:

عالم الفكر

وفي الحديث عن الهدف من رحلته إلى مصر نجد في الكتابات حول هذه النقطة اتجاهين: الأول هو الرغبة في طلب المزيد من العلم، يتحدث عن ذلك محمد ملا حسين فيقول:

«ويظهر أن بغداد لم تشبع شهوته الذهنية فرحل إلى مصر أملا في دخول دار الدعوة والإرشاد»^(١١)، كما يذكر خالد سعود الزيد أنه رحل للدراسة في الأزهر، أما ولده يعقوب الرشيد فيذكر أن أباه رحل إلى مصر للدراسة في الأزهر الشريف وأنه درس فيه.^(١٢)

والاتجاه الثاني: هو الرغبة في الاطلاع على مناهج الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي كان يقودها تلامذة الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، والتعرف على رجالات هذه الحركة، وقد أشار إلى هذا الاتجاه خالد سعود الزيد بقوله:-
فأقام في مصر بضع سنين تعرف على أدبائها ومفكرها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة من ذلك الحين.^(١٣)

وإذا أردنا الخروج برأي حول هذه المسألة، نجد أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد بعد فترة تلقيه تعليمه في الكويت والزيار والأحساء وبغداد، نظر إلى أحوال مجتمعه بعين غير العين التي كان ينظر بها من قبل، فقد أخذ يتعامل مع طبقة جديدة من المتورين وأحس أن الحياة تتغير، والمجتمع يتطور وبخاصة بعد افتتاح المدرسة المباركية ومن بعدها الجمعية الخيرية، وكان من اتصاله بفرحان الخالد والشيخ يوسف بن عيسى والشيخ عبدالله الخلف الدحيان، وبمن أخذ يتوافد على الكويت من رجال متورين كالشيخ محمد الشنقيطي والشيخ محمد فراشي الأزهرى المصرى والشيخ حافظ وهبه والشيخ عبدالعزيز بن محمد آل مبارك الاحسانى والسيد عبدالقادر الحسيني البغدادي وعبدالملك الصالح، كل هؤلاء وأمثالهم حفل بهم المجتمع الثقافي الكويتي في مطالع العقد الثاني من القرن العشرين، وهذا يعني أن الشيخ الرشيد أخذ يعايش هذا الجو بعد عودته من الدراسة في بغداد سنة ١٩١١، ويتوافق هذا مع توفر الصحف العربية في الكويت في هذه الفترة مايعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه الدنيا الثقافية المتتورة

عالم الفكر

الجديدة التي ما كانت لتيسر له من قبل، حين كان منغمسا في جو علمي تعليمي تقليدي للغاية. وقد ذكر سيف مرزوق الشملان أن أسرة فرحان الخالد هم أول من جلب الصحف والمجلات من مصر عام ١٩٠٨^(٢١). كما يذكر أن ديوانهم كان ملتقى رجال الأدب والعلم.

وكان لمعايشة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لصديقه فرحان الخالد بتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩١٣، ولتأسيس المدرسة المباركية من سنة ١٩١١ أثر في تفتح ذهنه إلى الأعمال الإصلاحية، فنبتت في خاطره مثل هذه الأفكار. ورأى أن بلده بحاجة إلى عطاء كبير، وأن مثل هذا العطاء وتلك الأفكار الإصلاحية لا تتعارض مع الدين، بل أن الدين يدعو إلى التنوير والمعرفة، وأن ما قرأه في صحف مصر لكبار العلماء يدعو إلى مثل ذلك.

لذا فقد عقد العزم على رؤية هذا العالم المتنور، والاتصال بأولئك الرجال المصلحين الذين يدعون إلى التحرر من الجمود والعقم الفكري عن طريق إحياء الفهم الصحيح للدين، والنهوض والتطلع إلى التقدم لتلحق الأمة بركب الحضارة الحديثة بعد أن فاتها الكثير، وذلك عن طريق العلم ونشر الثقافة وتحسين أوضاع التعليم.

ماذا صنع الشيخ الرشيد في مصر:

ذكر يعقوب الرشيد أن والده درس في الأزهر الشريف^(٢٢). وأشار خالد سعود الزيد كما أشرنا من قبل أن الشيخ الرشيد رغب في الذهاب إلى مصر للدراسة في أزهرها الشريف^(٢٣).

وتذكر أكثر المصادر التي كتبت عن الشيخ أنه تعرف في مصر على الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، الزعيم التونسي، وعلى كثير من أدباؤها ومفكرها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة في ذلك الحين^(٢٤). كما يستفاد من مطالعة مجلة «الكويت» التي أصدرها الشيخ الرشيد عام ١٩٢٨ أنه كان على صلة

عالم الفكر

بمثل هؤلاء، إذ استكتب في مجلته الأمير شكيب أرسلان، ومحمد علي الطاهر صاحب مجلة الشورى القاهرية، ومحمد رشيد رضا صاحب المنار.

ويمكننا القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد أقام في مصر مدة تكفي حضوره دروساً في حلقات الأزهر الشريف وإطلاعه على مناهج الحركة الإصلاحية وتعرفه على عدد من أقطابها كالشيخ محمد رشيد رضا، ومحمد علي الطاهر، وعبدالقادر المغربي، وإمامه بفن تحرير الصحف وإصدارها. صار يكتب وينشر بعدها في الهلال والشورى وكان من آثار هاتين الرحلتين أن تبلورت فيه شخصية العالم المثقف والمصلح المطلع حتى من حيث الشكل والمظهر فقد أخذ يرتدي زي علماء الدين العرب، العمامة البيضاء والمعطف الطويل، كما تفهم الأفكار الإصلاحية المطروحة على مستوى العالم العربي، ووقف على أهم المسائل الاجتماعية والثقافية والأدبية مما أدى إلى بلورة أفكاره ومفاهيمه التي طرحها فيما بعد في محاضراته ومقالاته وكتاباته في مجلته «الكويت».

وأسهمت إقامته في القاهرة وحضوره الدروس في الأزهر الشريف في إغناء حصيلته العلمية - وبخاصة في الفقه - وقد دلت فتاويه وكتاباته في هذا المضمار فيما بعد على جدوى دراسته في الأزهر وإنها كانت دراسة وافية لا يمكن تحقيقها خلال أسبوع، وقد لا تكون ذات صفة دراسية منتظمة تؤدي في النهاية إلى التخرج والحصول على إجازة رسمية، وظهرت آثار تفقهه في العلم خلال هذه الرحلة عند ما أجيئ للتدريس في الحرم النبوي الشريف وعندما أجازته الشيخ يوسف بن عيسى في الكويت للإفتاء.

الرحلة الحجازية:

بعد انتهاء رحلة الشيخ الرشيد من مصر وإقامته فيها أراد العودة إلى الكويت، وكان موسم الحج قد اقترب، وتيسر السفر بحراً مع الحجاج إلى جدة، فنوى الشيخ الرشيد الحج وأبحر.

يذكر محمد ملا حسين «أن الشيخ الرشيد قصد زيارة البلاد المقدسة بعد زيارته لمصر، وأنه لم يمكث بمكة مدة طويلة، إذ بارحها بعد موسم الحج عام ١٣١٣هـ -

عالم الفكر

١٩١٢م، وفي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ألقى عصا ترحاله وظل فيها نحو عشرة أشهر^(٢٥).

وقد ذكرت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة وإقامته فيها أكثر الكتابات التي عرضت لسيرته الذاتية، إلا أنها لم تحل أيضا من الاضطراب في الرواية والاختلاف في التوقيت ومدة الإقامة، وفي ترتيبها من موقعها بين رحلاته، ففي حين يذكر محمد ملا حسين أنه رحل إلى مكة ومنها إلى المدينة بعد رحلته إلى مصر - وهذا الذي ترجمه . ذكر آخرون أنه قصد المدينة المنورة بعد دراسته في الأحساء^(٢٦).

وهذا مانستبعده لأن هذه الرواية لا تكتفي بوضع رحلته إلى المدينة بعد رحلته إلى الأحساء، بل تضيف بأنه تولى في المدينة منصب الإفتاء لمدة سنتين، ونحن نعلم أن رحلته إلى الأحساء كانت لطلب العلم وأنه سافر إليها بعد دراسة متقطعة في الزبير، وهي دراسته الأولى بعد تلقيه العلم في الكويت، ومن المعروف أن منصب الإفتاء لا يعطى إلا لمن تمكن في العلوم الشرعية وحاز مرتبة «الفقيه الذي بلغ رتبة الاجتهاد»، ولم يكن الشيخ عبدالعزيز قد بلغ ذلك من خلال دراسته التي سبق ذكرها، كما أن سنة آنذاك لم تكن تؤهله إلى ذلك، فقد وقعت رحلته إلى الزبير ثم إلى الأحساء، هذا فضلا عن أن روايات أخرى ذكرت أن علماء المدينة أجازوه في التدريس في الحرم النبوي لاغير.

ويذكر البدوي " الملمم " أن سفر الرشيد إلى المدينة المنورة جاء بعد سفره إلى الأحساء وتلقى العلم فيها^(٢٧)، وهذه الرواية توافق الرواية السابقة، إلا أن البدوي الملمم يضع توقيت هذه الرحلة في عام ١٣٢١هـ. وهي توافق (١٩٠٣)، وهذا يدل على أن سنة كانت هي السابعة عشرة إذا أخذنا برواية يونس بحري بالنسبة لتاريخ مولده وهو (١٨٩٧^(٢٨)) ثم يضيف " البدوي الملمم " أنه أخذ العلم في المدينة عن الشيخ مكي بن عزوز، ثم تولى منصب الإفتاء فيها - أي في المدينة المنورة - لمدة سنتين، ومن المستبعد أن ينتهي طالب علم من الأخذ عن ابن عزوز ثم يتولى منصب الإفتاء مباشرة، مع الأخذ بالاعتبار وجود علماء كبار وفقهاء مجتهدين في المدينة المنورة. أقربهم

حلال الفكر

إلى الذهن ابن عزوز نفسه ، علما أن المراجع تشير إلى أن منصب الإفتاء في المدينة آنذاك لم يكن شاغرا .

كذلك يبدو الاضطراب في توقيت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة المنورة حين نطلع على مخطوط ولده يعقوب الرشيد ، فهو يضع رحلته إلى المدينة أول محطة في طلب العلم ، ومنها ذهب إلى الأحساء ، ويذكر انه درس فيها - أي في المدينة المنورة - على الشيخ ابن عزوز عالم وقته .

وأرى أن الشيخ الرشيد جاء الحجاز قادما من مصر في موسم الحج فأدى الحج في مكة ومكث فيها فترة ثم انتقل إلى المدينة المنورة بنية طلب العلم ، أخذاً بذلك رواية محمد ملا حسين^(٢٩) التي تذكر أنه وصل إلى المدينة عام ١٩١٢ ، وظل فيها نحو عشرة أشهر ودرس فيها تكملة ألفية العراقي في مصطلح الحديث ، حفظا وقراءة ونقدا ، ثم درس مصنف " جمع الجوامع " ومصنف " عقد الجمان " للسيوطي ، وأن الرشيد بعد أن درس في المدينة المنورة هذه المواد ، عمل في التدريس ولما كان المترجم عنه حنبلي المذهب فقد رغب الحنابلة في المدينة إسناد الوظيفة الحنبلية إليه^(٣٠) واعتقد أن " منصب الإفتاء " الذي أشارت إليه الرواية الواردة عند خالد سعود الزيد ما هو إلا هذه الوظيفة الحنبلية " وهي تعني " مشيخة الحنابلة " أو شيخ الحنابلة " وهو على أي حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يقتضى الإفتاء ، واعتقد أن قصة هذا المنصب جاءت من خلال قيام الشيخ الرشيد بالتدريس في الحرم النبوي . وقد لمس حضور درسه من الحنابلة سعة علمه وفهمه وسمو نفسه وحسن خلقه فأحبوه والتفوا حوله ورشحوه ليكون شيخهم ، ويفسر هذا ماجاء في رواية محمد ملا حسين إذ يقول : " وسعوا في الأمر لدى القاضي والمفتي إلا أنهم لم يفلحوا لوجود منافس له من أهل المدينة نفسها " .

وتنفي رواية محمد ملا حسين فتقول : " إلا أن المفتي علق الإذن له في التدريس على نيل شهادة من بعض علماء الحرم ، فلم يتردد هؤلاء بالشهادة له بالفضل والمقدرة^(٣١) " .

حياة العلامة الفخر

وأرى أن هذه الرواية أقرب إلى الواقع لأنها أقرب إلى المعقول وإلى القرائن التي توصلنا إليها، فإن ترشيح شاب متقن حافظ على قدر جيد من العلم والمعرفة وعلى درجة رفيعة من الخلق الطيب والسيرة الحسنة والتقوى والورع إلى وظيفة التدريس في المسجد النبوي أمر مقبول ووارد، بخلاف منصب الإفتاء أو القضاء. وفي هذا يقول عبدالرزاق البصير: (لقد رغب أهل المدينة المنورة في أن يجعلوه قاضيا عندهم، لكن وجود منافس من أهل المدينة حال بينهم وبين ما كانوا يشتهون غير أنهم استطاعوا أن يجعلوه مدرسا في الحرم النبوي الشريف^(٣٢))

تبقى مسألة مدة بقائه في المدينة، فهذه أيضا من المسائل التي لم تسلم من الاضطراب والخلاف، فمن قائل إنها ستان^(٣٣)، إلى قائل بأنها " عام أو بعض عام "، وهي مدة أقام فيها الشيخ عبدالعزيز الرشيد على حالين، حال طلب العلم، وحال التدريس من بعد الطلب^(٣٤)، وأرى أن رواية محمد ملا حسين من أن إقامته في المدينة راحت تسعة أشهر في غضون ذلك العام ١٩١٢، رواية مقبولة لأنها لا تتنافى مع غيرها من القرائن. ويمكننا القول أن شخصية الرشيد - بغض النظر عن تناقض الروايات حول رحلاته - قد نضجت بعد رحلته إلى المدينة وأصبح مؤهلا للعطاء.

الرحلة بقصد التجارة:

لاشك في أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد عمل في التجارة، وعمله في التجارة تم في مرحلتين الأولى مع والده، والثانية بمفرده. ومن الواضح أن رحلته إلى أستانه وإلى مصر ثم إلى الحجاز تمت بعد تحصيله وفرا ماليا مناسبا، وأن هذا الوفرة حصل عليه من تجارته وأنفقه بعد ذلك على طلبه للعلم في رحلاته.

وقد ذكرت المصادر أنه عمل في التجارة ولم تحدد هذه المصادر الفترات التي انصرف فيها إلى التجارة دون العلم، إلا أن محمد ملا حسين أشار إلى الفترة التي عمل فيها في التجارة مع والده، قال: " ولما ترك المكتب " الكتاب " المطوع " وهو مدرسة

حياة المفكر

الملا زكريا الأنصاري " تعاطى التجارة مع أبيه " ثم تعين هذه الرواية نوع التجارة بقوله : " وكان والده إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ، ويستغل بتجارة الصوف وجلد البهم " الفوزي " ، فزاول البيع والشراء مدة وهو لا يفكر بالعلم " (٣٥)

ويرأى أن هذه الفترة تقع في نهاية القرن التاسع عشر حين كان له من العمر أربع عشرة سنة .

وأشار البدوي المثلث إلى عمله في التجارة بقوله : " وليجمع بين الدين والدنيا أقبل على مزاوله التجارة فأصاب فيها سهماً وأخطأ سهماً ، لأن طبيعة الأدب غلبت على طبيعة الكسب " (٣٦)

ويذكر عبدالرزاق البصير أن الشيخ الرشيد بعد عمله مديراً للمدرسة المباركية عام ١٩١٥ ومزاولة التدريس فيها لمدة سنتين " أسس بعض المعلمين مدرسة جديدة باسم المدرسة العامرية " ولكنه لم يعلم فيها لانصرافه إلى التجارة " (٣٧)

وعلى الرغم أن هذه الرواية أهملت دور الشيخ الرشيد في تأسيس هذه المدرسة وهو دور رئيسي باعتباره أسسها على نفقته بالتعاون مع بعض المعلمين إلا أنه يستفاد أن فترة عمله بالتجارة بدأت في عام ١٩١٩ .

وكما عمل في التجارة فقد سافر من أجلها ، وأفاد بذلك يعقوب الرشيد في المقابلة التي أجريت معه فقد ذكر أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة في الجلود (٣٨) وكانت عبارته كالتالي " بعد أن رجع من مصر سافر عدة سفرات منها إلى بلاد القفقاس متاجراً في الجلد " ، وبالنظر إلى موقع بلاد القفقاس نجد أنها تقع في الجنوب الغربي من روسيا ، حدودها الجنوبية مع الدولة العثمانية ، يحدها من الشرق بحر قزوين ومن الغرب البحر الأسود ، فهي جزء من روسيا ، وأغلب الظن أن الشيخ الرشيد سافر إلى القفقاس حين رغب في السفر إلى الآستانة ، فباع بضاعته في القفقاس ثم أكمل سفره إلى الآستانة ومنها إلى مصر والحجاز ، ومعنى ذلك أن التجارة والسفر في طلب العلم

حياة الفكر

كانا هدفين متلازمين في حياة المرحوم عبدالعزيز الرشيد فهو يغطي تكاليف سفره من كده ومن أرباح تجارته .

رحلاته السياسية :

قد يبدو هذا الأمر غريباً وجديداً على حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لأن المعروف والمذكور في الكتابات التي تحدثت عنه أن عمله السياسي كاد ينحصر في بعض الأعمال والمواقف بمشاركته في مفاوضات الصلح بين الإخوان والشيخ سالم في حرب الجبراء عام ١٩٢٠ بل كان الساعد الأيمن للشيخ سالم المبارك . وكذلك اشتراكه في أول مجلس للشورى في الكويت في عهد الشيخ أحمد الجابر ، بمعنى أن نشاطه في السياسة قليل إصداره مجلة الكويت وقبل رحيله إلى أندونيسيا ، اقتصر على حدود الوطن ، إلا أن يونس بحري رفيق دربه في الثماني السنوات الأخيرة من حياته أضاف اللثام عن هذا النوع من الرحلة التي يمكنها بالرحلة السياسية في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد .

فقد اختاره الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت عام ١٩٢٥ ليكون مبعوثه الخاص إلى الملك فيصل الأول ملك العراق ، ويستفاد من مخطوط يونس بحري المعنون " صفحات مطوية من حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد " أن الرشيد سافر إلى العراق في شهر شباط من عام ١٩٢٧ بتكليف من الأمير المغفور له الشيخ أحمد الجابر في مهمة رسمية وكان برفقته (السائح العراقي يونس بحري) الذي وفد إلى الكويت مبعوثاً من الملك فيصل الأول ملك العراق آنذاك وكانت المهمة التي كلف بها الرشيد تتعلق بهجوم الإخوان على أطراف العراق في صحراء النجف والساوة بقيادة فيصل الدويش ، وقد قام الشيخ الرشيد بالمهمة خير قيام ، وقابل الملك فيصل في بغداد واجتمع به لمدة ثلاث ساعات ، وفي ذلك يقول يونس بحري : " وقضينا ثلاث ساعات في الديوان الملكي ، والشيخ عبدالعزيز الرشيد شرح للملك كل شيء ، فقد كان أول مؤرخ للكويت أعلم الناس بجماعة فيصل الدويش وطبيعة غزواتهم التي سبق أن جربوها ضد قبائل الكويت وكيف حاصروا مدينة الكويت بعد الحرب العالمية الأولى " .

ويذكر يونس بحري بعد ذلك استشارة الملك فيصل للشيخ عبدالعزيز الرشيد ،

حالة الملك

وكيف أعطى المشورة المحكمة التي عمل بها الملك ، وحين أريد توجيه الشكر للرئيس قال : " ليس من حقنا أن نتقبل الشكر ، فالذي يستحق الشكر هو أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر الصباح ، وما نحن إلا رسله وما على الرسول إلا البلاغ . اللهم أشهد أننا بلغنا " (٣٩) .

ومن مطالعة أحداث هذه الرحلة منذ صدور التكليف الأميري بها إلى حين العودة منها ، يتبين أن الشيخ الرئيس حقق نجاحا في هذه السفارة التي تمت على أعلى المستويات فقد أثار إعجاب الملك فيصل الأول ، ورجال دولته وإعجاب مرافقه يونس بحري الذي تحدث عن ذلك في مخطوطه المذكور مما يكشف عن جانب جديد من جوانب شخصية " عبدالعزيز الرئيس " وجدارته في تولي المسئوليات - الكبيرة على مستوى الدولة ، وما يتمتع به من حكمة وحكمة ودراية وأمانة ، وهذا بحد ذاته يعطى لأرائه التي طرحها في مقالاته ومحاضراته بعدا وقيمة ، وأصبح من حق الرئيس أن يطلق عليه صفة " رجل الدولة " في العمل السياسي (٤٠) .

(الدعوة إلى الرياض والرحلة إلى البحرين وأندونيسيا)

لم ترد دعوة الرئيس إلى الرياض في أي مرجع من المراجع التي تحدثت عنه ، إلا أن يونس بحري ذكرها مؤخرا في مخطوطه السابق مؤكدا قيامه ورفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرئيس بزيارة الرياض تلبية لدعوة من الملك عبدالعزيز آل سعود ، وذلك عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة الشيخ الرئيس : " . . . ثم انتهت بذهابنا معا إلى الرياض بدعوة من المغفور له الملك عبدالعزيز ابن الإمام عبدالرحمن آل سعود رحمه الله بتشجيع من سمو الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت الخالد . " .

وذكر يونس بحري أن الشيخ أحمد الجابر زودهما بكتابي توصية أحدهما للملك عبدالعزيز والآخر لأمير البحرين ، كما زودهما بتذاكر السفر إلى البحرين (٤١) .
فهل تمت هذه الزيارة إلى الرياض فعلا ؟ أم أن المحطة الأولى كانت هي البحرين ، وهناك حصل التعديل في مسار الرحلة ثم تمت المقابلة مع الملك عبدالعزيز في الأحساء ؟ .

حالة الفكر

يذكر يونس بحرى أن الشيخ الرشيد تلقى دعوات ملحة من أندونيسيا، تدعوه هو ويونس بحرى لنقل مجلة الكويت " إلى بتافيا (جاكارتا) بأندونيسيا التي كان يطلق عليها «جاوه» في ذلك الوقت لتكون «الكويت» لسان حال الدعوة الإسلامية .

كما أن الشيخ الرشيد نفسه يشير إلى ذلك بقوله : «إنه ماجاء البحرين إلا عابرا لينطلق منها إلى أندونيسيا ، إلا أن كرم أهلها ولطفهم وحسن معاملتهم وترحيبهم جعله يغير من خطته ويقيم في البحرين ، ناويا أن يتخذها وطنا ثانيا ^(١٢) .

لقد كانت الدعوة إذن من أجل السفر إلى أندونيسيا كي يكون الشيخ الرشيد فيها داعية للتضامن الإسلامي ، وللدعوة الإسلامية ، ولا نستبعد أن تكون من مهمات الرشيد الترغيب في أداء فريضة الحج ، ودفع ما كان يشاع في البلاد الإسلامية من انعدام الأمن في الحجاز مما قلل من عدد الحجاج الآسيويين .

وأغلب الظن أن زيارة الرياض تمت ، وفيها تم الاتفاق على الإقامة في أندونيسيا للأغراض التي ذكرناها آنفا ، وهي بالنسبة للشيخ الرشيد نقطة جد مهمة في حياته ، فقد ترتب عليها انتقاله إلى الغربية الكبرى الحقيقية ، هي غربة طويلة ، اسفرت كل ما بقي من حياة هذا المجاهد الكبير وأدت في النهاية لأن يدفع حياته ثمناها عام ١٩٣٦ .

رحلة البحرين :

انتقل الشيخ الرشيد إلى البحرين بعد رحلة الرياض في الأغلب ، وكان القصد أن تكون البحرين محطة الانطلاق إلى أندونيسيا إلا أن الزيارة العابرة امتدت طويلا . حتى أن الشيخ الرشيد فكر في أن يحضر عائلته من الكويت لتقيم معه في البحرين ، التي كان وصوله إليها في الخامس عشر من جمادى الآخرة ١٣٤٧ هـ .

وللشيخ عبدالعزيز الرشيد صلة قديمة بالبحرين و ببعض المثقفين من أهلها كصلته بالشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة ، والشيخ محمد عقيل الخنجي والشاعر عبدالله الزايد ، فقد راسل الشيخ الرشيد الشيخ إبراهيم بن محمد حسين كان يدون

علامتنا الفكرية

وقائع تاريخ الكويت^(٣) كما ذكر الخنجي صداقته القديمة بالشيخ الرشيد في كتاب المتدى الإسلامي^(٤) كما كان لديه الرغبة القديمة في الإقامة بالبحرين، فقد ذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد طلب - في أثر معركة الجهراء ١٩٢٠ التي شهدتها وجرح فيها - من الشيخ سالم المبارك أمير الكويت آنذاك أن يتقل إلى البحرين للتدريس هناك «إلا أن الأمير وبعض وجوه البلد لم يدعوه يذهب حرصا على وعظه وإرشاده»^(٥).

وصل الشيخ الرشيد البحرين عام ١٩٢٥ فلقى من أهلها ومن أصحابه فيها كل ترحيب ومودة ومازال كرم أهلها وترحيبهم وإحاطتهم إياه بالإكبار والمحبة حتى نزل عند رغبتهم فنوى الإقامة فيها، وعمل مدرسا في مدرسة الهداية الخليفية التي أنشئت سنة ١٩١٩ كما عين عضوا في المتدى الإسلامي، وأسندت إليه مهمة التدريس عن طريق الندوات والمحاضرات،^(٦) وأصل إصدار مجلته «الكويت»^(٧) من البحرين. أحاطت برحلة الشيخ إلى البحرين وإقامته فيها على النحو الذى أوردناه أقاويل وإشاعات مفادها أن خلافا وقع بين أمير الكويت يومئذ الشيخ أحمد الجابر وبين الرشيد أدى إلى نفيه.

وقد بادر الشيخ الرشيد إلى تكذيب هذه الاشاعات على صفحات مجلة الكويت فكتب تحت عنوان «تكذيب نفي صاحب هذه المجلة من الكويت إلى البحرين».

«لقد علم سمو أمير الكويت الشيخ أحمد بن جابر آل الصباح، وعلم إخواني الكويتيون عموما بأن الغرض من سفرى الأخير هو القيام برحلة في الخليج وجاؤه وسنغافوره من الهند الشرقية ليس إلا، وقد كنت مصمما العزم على تنفيذ تلك الخطوة حتى بعد وصولي جزيرة البحرين المحبوبة غير أن لطف أهلها الأصائل وإلحاحهم الشديد علي في البقاء بين أظهرهم حدا بي إلى أن أنزل عند إرادتهم، وأنحول عما عزمت عليه تقديرا لعواطفهم الشفافة، فأقمت هناك مشمولا بعطف أميرهم ومأمورهم، وصغيرهم وكبيرهم حتى أنسيت بما لقيت من أكرام مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض مس جلدى تراها، وحتى حبيب إلى اتحاد البحرين وطننا ثانيا بعد الكويت ولهذا الغاية نفسها ابتعت بيتا في المنامة من تلك الجزيرة الفتانة لنقل العائلة إليه»^(٨).

عالم الفكر

وقطع الشيخ الرشيد بقوله هذا جهير، كل خطيب وأسكت كل إشاعة حول رحلته . ولم يكتف الرشيد بالاطمئنان إلى الإذن الأميري الذي كان مشفوعا بكتاب التوصية وتذكرة السفر البحرية، بل أنه ظل على صلة بأمره في كل مايعرض له، فما أن عقد العزم على الإقامة في البحرين وإحضار الأهل إليها حتى بادر إلى الكتابة إلى الأمير يشعره بذلك ويستأذنه من جديد بقوله : «وأشعرت سمو أمير الكويت بذلك نظرا إلى أنه حاكم البلد الذي يضم من أريد نقلهم وله السلطة التامة على من فيه أشعرتة بهذا لأعرض رأيي في تلك النقلة، وهل هناك موانع تحول بيني وبينها، إذا ماحاولت تنفيذها أم لا، فأجابني بما يأتي :

«جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبدالعزيز الرشيد المحترم دام محروسا .

بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته مع السؤال عن خاطرکم، وعنا لله الحمد بخير وعافية، ودمتم كذلك .

بعده :

في أبرك ساعة أخذ بيد المسرة كتابكم العزيز رقم الجارى، سرني دوام صحتكم عرفنا إن عزمكم تنقلون الأهل إلى البحرين وتقيمون فيها، حقيقة لانود فراقكم وانتقالكم من وطنكم، ولكن إذا أنتم راغبون في ذلك فلا بأس، الله تعالى يحفظكم ويوفقكم، هذا ودمتم محروسين .

أحمد الجابر، ١٨ ذى القعدة ١٣٤٧ . (٩)

هذا هو نص الرسالة التي أوردها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلته الكويت، ثم أورد بعدها التعليق التالي :

جرى كل هذا ولم يدر في خلدي أن يجترىء الناس على قلب الحقيقة فيذاع كذبا وزورا في جريدة النهضة العراقية الغراء بأن سمو أمير البلاد أبعدني من وطني إلى البحرين عقابا لمدهي جلالة الملك عبدالعزيز آل السعود في مجلة «الكويت» . لم يدر

عالم الفكر

في خلدي ولا في خلد سواي من الأصدقاء الأفاضل الذين تساءلوا كثيرا عن مبالغ الخبر من الصحة، وعن البواعث التي دفعت ذلك الأثيم إلى أن يفترى على أناس أحياء يرزقون» .

وحول اقتراء جريدة النهضة العراقية على الشيخ الرشيد كتب في مجلة الكويت :

ولا عتب على جريدة النهضة العراقية الغراء في نشرها ذلك الخبر، لأنها نشرته كما روى لها، وإنما العتب الشديد على ذلك الأديب الكويتي الذي رأى الحقيقة ماثلة أمام عينيه فأسدل بينه وبينها حجابا ثخيناً . وأكاد أجزم بأن لهذا الأديب نزبه الضمير والوجدان غرضاً سيئاً في تشويه سمعة أمير الكويت وغرضاً آخر إيقاع سموه وبلده بمشكلة جديدة مع جلالة ملك العرب والإسلام اليوم عبدالعزيز آل سعود وذلك أن نفى الناس عن أوطانهم لمجرد مدحهم أعمالاً صالحة لرجال هم أهل المدح والاطراء، ثم يضيف الرشيد :

تلك هي الحقيقة الناصعة في سفرى من الكويت إلى البحرين، لا كما يقوله ذلك الأديب «الكويتي» الذي لم يفضح بافتراءه إلا نفسه، أقول هذا إخباراً بالواقع لا تألماً مما نشر ولا تأثراً من النفي لو كان صحيحاً، إذ أنا على يقين أن النفي إذا لم يكن عن دنية لايزيد صاحبه الا علواً وشرفاً :

إذا المرء لم يندس من اللوم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

أما إذا قيل : إن كان خبر النفي غير صحيح فلماذا تركت وطنك واعتزمت الاعتياض عنه بالبحرين، فهذا هنا أقول - والأسف يملأ الفؤاد والدمع يتفرق في العين - إن لهذا يا صاح أسباباً غير ما تقدم لا أحب أن أنشرها اليوم إبقاء على سمعة أقوام أعزاء أرجو أن يبصرهم الله بعواقب ما يأتونه من أعمال تذهب بزهرة «فتاة وطنهم الفتية» التي أخذت تستعطف بصوت يذيب الصم الصلاد، ولا من سامع أو مجيب سأواربها اليوم في قبرها المظلم إلى أن يأذن الله ببعثها من مرقدها (٥٠) .

عالم الفكر

وقد زاد الرشيد على ذلك بأن بعث بكتاب إلى أمير الكويت الشيخ أحمد جابر قال فيه :

« اطلعت اليوم على ما قالته النهضة العراقية عن سفري من الكويت إلى البحرين ، ونظرا إلى أنه مخالف للحقيقة والواقع ، فقد اعتزمت على نشر تكذيب لهذا الخبر في جرائد مصر والعراق ، وتضمن التكذيب كتابكم الكريم الذي أرسلتمو بشأن استيظاني البحرين ، والذي أرى أنه يجب على سموكم تكذيب الخبر رسميا ، ا سكوتكم عليه وعدم تكذيبكم إياه لا تخفكم عاقبته . » (٥١)

وقد استجاب أمير الكويت فأرسل إلى الشيخ الرشيد كتابا ضمنه التكذيب المرجو وهذا نصه :

جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبد العزيز الرشيد المحترم دام محروسا .

تحية وسلاما ، بعده في أبرك ساعة أخذنا بيد المسرة كتابكم رقم ٥ الجاري . وفهمت ما شرحتموه بخصوص ما قالته جريدة النهضة العراقية وغيرها من الجرائد . هذا كلام واضح ناشيء من دليل مبطل وقد أمرنا بتكذيب ما قال الآن ، رواحكم من الكويت معلوم ، وكل وطني غيور يعرف منزلتكم عندنا والأسباب التي أوجبت رواحكم ، ولا بد اطلعتكم على مضمون الرد في جريدة الأوقات العراقية . » (٥٢)

ويتضح من رد الأمير أنه أمر بتكذيب الخبر في الصحف العراقية ، وقد تم ذلك بالفعل في جريدة الأوقات كما ورد في النص المذكور ، وقد عزز الشيخ الرشيد موقفه بعد ذلك بنشر رسالتين من أصدقائه في الكويت ، إحداهما من الشيخ عبد الله الخلف الدحيان ، والثانية من أحمد بن خالد المشاري . » (٥٣)

هذا ما جاء عن رحلة الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين وإقامته فيها التي دامت في حدود الستين فقد أرخ لوصوله إلى البحرين بقوله : « في ١٥ جمادى آخر ١٣٤٧ وصلت البحرين من الكويت على أحد المراكب البخارية ونزلت في ضيافة آل القصيبي الأصائل . » (٥٤)

عالم الفكر

وفي البحرين أكمل إصدار مجلته «الكويت» فأكملت ستين من عمرها مع الأخذ بالاعتبار أن سنة المجلة عنده عشرة أشهر ، وقد صدر آخر عدد من «الكويت» في شهر شوال ١٣٤٨ ، في حين أن العدد الأول من «الكويت والعراق» صدر في أندونيسيا ١٣٥٠ هـ . ١٩٣١ م .

عاش الشيخ الرشيد في البحرين حياة لقيت هوى في نفسه وانسجاما مع طموحاته فقد وصل الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين ، والحياة الثقافية فيها في أوج نهضتها الحديثة التي بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي لأسباب يكاد المؤرخون يتفقون عليها منها الشعور بالأصالة القديمة الذي أدى إلى سبق الإنسان البحريني بشعور الانتماء إلى الأرض بدلا من الانتماء إلى القبيلة ، واستواء تشكل طبقة العمال الذي جعل البحرين تنفرد بعدم العفورة في النقلة إلى مجتمع النفط والثروة تماما كوجود زراعة نامية وصناعات متقدمة ^(٥٥) كما أن اتصال التجار البحرينيين بالعالم ساعد على تقبل الانفتاح على العلم والثقافة .

واجد من الضروري هنا الإشارة إلى هذه النهضة التي يتفق المؤرخون والكتاب على تاريخ بدايتها ببداية عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة أواخر القرن التاسع عشر عندما فتحت المدارس الأهلية ، وبدأت فكرة الأندية والمجالس الثقافية في التبلور عن طريق مجالس الشورى والأعيان والأثرياء ^(٥٦)

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى بدأت بوادر هذه النهضة تؤتي ثمارها ففي عام ١٩١٩ تأسس أول مجلس للمعارف ومن ثمراته كانت مدرسة الهداية الخليفية وهي أول مدرسة نظامية ، واستقدم لها المدرسون من سوريا ولبنان والعراق ، ومن الجدير بالذكر أن مجلس المعارف لم يخضع منذ تأسيسه إلى أية سلطة في البلاد سوى سلطة الحاكم ، لأنه قام على أكتاف رجال نذروا أنفسهم لخدمة بلادهم ، ويعد تأسيس «الهداية الخليفية» بالحرق أسس المجلس المذكور مدرسة أخرى في النماة حملت الاسم نفسه ونلاحظ كذلك تأسيس مدرستين أخريتين في الرفاع والحد عام ١٩٢٥ ، وفي هذا العام أسس كبار رجالات الشيعة مجلس معارف ثان وأقام مدرسة لأبناء الشيعة مدرسة ثانية في قرية الخميس ، إذ كانت المدارس الأولى لأبناء السنة ^(٥٧) وقد شعرت الحكومة

عالم الفكر

بمسئوليتها تجاه المجلسين المذكورين فبدأت من عام ١٩٢٥ بمساعدة تلك المدارس تمهيدا لوضع التعليم تحت إشرافها وفي عام ١٩٢٩ أدمج المجلسان وصارا تحت إشراف الحكومة برعاية المستشار الإنجليزي «تشارلز بلجريف» .

ويأتي تأسيس الأندية الثقافية في البحرين منذ مطلع القرن العشرين علامة بين علامات الازدهار الثقافي ، وتعتبر هذه الأندية امتدادا للمجالس البيتية العريقة التي عرفت في البحرين والتي كانت في الماضي معينا للثقافة والأدب والفكر والإصلاح والسياسة ، ويعد مجلس الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة من أكبر المجالس التي يلتقي فيها رجالات الفكر والأدب ، ومجمعا للصحف العربية التي كانت تصدر آنذاك ، مثل اللواء لمصطفى كامل ، والمؤيد للشيخ علي يوسف ، والمنار للشيخ محمد رشيد رضا ، والأهرام والمقتطف وغيرها من الصحف التي كانت ترد إلى البحرين عن طريق بومباي .

فمن هذه المجالس البيتية والمجالس الصغيرة انطلقت فكرة الأندية الأدبية ، فكان نادي إقبال أوائل عام ١٩١٣ والنادي الأدبي عام ١٩٢٠ والمتدى الإسلامي عام ١٩٢٨ ، وأدى انتشار التعليم إلى ظهور حركة ثقافية نشطة زاد من نشاطها وجود شخصيات أدبية وثقافية مستنيرة سواء من أبناء البحرين الذين تخرجوا في الأزهر أو الهند أو من أبناء البلاد العربية الأخرى زائرين أو مقيمين مثل عثمان الخوراني وعمر يحيى ، وخالد الفرج وأمين الرحباني والشيخ محمد الشنتيبي وغيرهم .

ظلت فكرة سفره إلى أندونيسيا قائمة في ذهنه ، وظهر أكثر من عامل شجعه على تنفيذ فكرته هذه ، منها رغبة الملك عبد العزيز ودعمه ثم تشجيع صديقه وزميله ورفيق دربه يونس بحري ، ومنها إحساسه بالواجب نحو دينه في هذا الخروج للدعوة والإرشاد .

وتجد الباحثة نفسها عند هذه النقطة أمام الرشيد وهو في البحرين يفاضل بين مسألتين ، البقاء في البحرين على الحال الحسنة التي كان عليها وبين رحلة تحمل في طياتها الكثير من الآمال ، لعل من أهمها بالنسبة إليه عمله في موقع أكثر استشرقا وإطلالا على العالم الإسلامي الكبير مما يحقق طموحه وأمله الكبير كمصلح يتبنى

العلم والفكر

مباديء عديدة ويعمل لأهداف كبيرة لم تسعها مساحة الكويت ولا ميادين البحرين الرحبة .

رحل الشيخ عبد العزيز إلى أندونيسيا حوالي عام ١٩٣٠ من البحرين ويذكر يونس بحري - رفيقه في الرحلة - كما ذكرنا من قبل أن عدة رسائل وصلت إليه وإلى الشيخ عبد العزيز الرشيد من أندونيسيا تدعوها لنقل مجلة الكويت إلى بتافيا (جاكرتا) بأندونيسيا ، لتكون لسان حال الدعوة الإسلامية التصحيحية للخرافات والطائفة المقيمة وللتعصب المذهبي الباغي الخارج على الدين والمقومات الإنسانية والأخلاقية .

وتجمع المصادر على أن الشيخ الرشيد بعد وصوله إلى أندونيسيا قام بدور كبير في تقريب وجهات النظر بين جماعتي العلويين والإرشاديين في جاوه ، وسخر قلمه والصحف التي أصدرها هناك لمحاربة القاديانية ، وأصدر الشيخ عبد العزيز الرشيد بالاشتراك مع رفيق دربه يونس بحري في أندونيسيا مجلة الكويت - العراقي ، وصدر العدد الأول منها في جمادى الأول ١٣٥٠ هـ . وهي مكملية لمجلته الأولى «الكويت» فالموضوعات لا تختلف كثيراً بل إن بعض الموضوعات كان امتداداً لما كان ينشر في المجلة الأولى «الكويت» ففي العدد الأول مثلاً نجد في الصفحة الحادية عشرة تحت عنوان «البراهين على وجود الله» العبارة التالية تابع لما نشر في مجلة الكويت «العدد العاشر» الدليل التاسع أمانة التغير والتحول .

كما أننا نجد العبارة التالية في صدر غلاف المجلة تحت عنوانها مجلة دينية أدبية أخلاقية تاريخية مصورة ، ولكننا نلاحظ في مجلة الكويت والعراقي أنها تعرضت كثيراً لمواجهة الطوائف التي تدعي الإسلام كالقاديانية والبهائية وغيرها ، ونشر أخبار العلويين وجماعة الإرشاديين الذين يعتبرون من أكبر الجماعات الإسلامية في أندونيسيا وقد ألقى الرشيد المحاضرات في متدياتهم وبذل المحاولات الجادة في رأب الصدع بينهما عن طريق الكلمة والاجتماع والحوار الذي سجل على صفحات المجلة . وكان يناشدهم بأواصر الأخوة الإسلامية أن يتناسوا ما بينهم من ضغائن وأحقاد ، وأن يولوا وجوههم شطر المسألة الحقة في بلاد الغربية والمهجر . (٥٨)

علامات الفكر

ونتيجة لموقفه الإصلاحى هذا تعرض وزميله يونس بحري لاعتداء اثم عليها .

ذكر ولده يعقوب الرشيد أن والده تعرض في أندونيسيا إلى اعتداء مسلح بضرية سيف شجت جيبته ونقل عل أثرها إلى المستشفى وشفى منها بعد مدة طويلة ، واصل بعدها كفاحه وجهاده في نشر الدين الإسلامى في أندونيسيا . (٩٩)

لم يأبه الشيخ الرشيد بالتهديد والاعتداء وأصدر وحده مجلة التوحيد بديلا للكويت والعراقى التى توقفت عن الصدور في ذى القعدة من عام ١٣٥١ ، مارس من عام ١٩٣٣ ، وجاء تحت عنوان التوحيد «جريدة دينية أخلاقية أدبية تصدر في الشهر مرة مؤقتا»

ومعنى هذا أن الشيخ الرشيد أصدر منفردا تلك المجلة التى بدأها بالكويت تحت عنوان مجلة الكويت ، ثم مع السائح العراقى تحت عنوان الكويت والعراقى ، ثم منفردا تحت عنوان التوحيد ، وقد جاء في افتتاحيتها تقديما لها ، «أقدمها للقراء أمام مجلة الكويت لتقوم ببعض ما قامت به من واجب وأصدرها في الشهر مرة مؤقتا وربما أعدتها أربعا إذا وجدت من قرائها تشجيعا . . وستعني برد هجمات الملحدن ومن يدعى الإسلام وهو ليس منه في شيء كالفاديانية وغيرهم ممن شوه محاسن الدين بعقائدهم وبدعهم» (١٠٠) .

استمرت مجلة التوحيد في الصدور لمدة عام واحد فقط ثم توقفت ، ولقد صدر آخر عدد منها في السابع والعشرين من شهر شعبان عام ١٣٥٢ الذي يوافق الخامس والعشرين من ديسمبر ١٩٣٣ .

وبالرجوع إلى أعداد الكويت والعراقى ثم أعداد التوحيد نلاحظ بوضوح أن العامل المادى كان هاجسا من المواجهات التى أقضت مضجع الرشيد ، وصاحبه في مجلة الكويت والعراقى ، ولا يكاد يخلو عدد من حث المشتركين على سداد الاشتراك أو دفع ما عليهم . . بل ونلاحظ كذلك حث المشتركين سابقا في مجلة الكويت بعد توقفها على دفع ما بذمتهم لها . . ولعل هذا العامل المؤثر كان واحدا من

عالم الفكر

أبرز العوامل وراء تعثر مسيرة هذه المجلات ثم توقفها نهائيا عند العدد الحادي عشر من جريدة التوحيد.

استمر الشيخ الرشيد في أندونيسيا في نشاطه الإصلاحي وقام بحركة إصلاحية ناجحة بين العلويين والإرشاديين. وكذلك قام بالقاء محاضرات لدعاة القديانية والأحمدية في جاوه، واشترك في مناظرة بينه وبين زعماء القاديانية استمرت ثلاث ليال وانتهت على حسب قوله «انتهت بفوز دعاة الحق وحماته، وانخزال الباطل ودعائه»^(١) وكذلك ساهم في إلقاء خطبة العيد في مسجد الإرشاديين «بيقر» وشارك في كثير من المؤتمرات ومن أهمها مؤتمر الإرشاد.

خاتمة:

يمكننا بعد، هذا العرض أن نلخص الدوافع والأسباب التي أدت إلى ظاهرة الغربة والتنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد بما يلي:

- (١) طلب العلم، وتمثله رحلاته الأولى إلى الزبير والأحساء وبغداد والمدينة المنورة.
- (٢) الاطلاع على معالم العمل الإصلاحي واكتشاف آفاقه ومجالاته والتعرف على رواده، وتمثله رحلاته إلى بغداد في المرحلة اللاحقة والأستانة ومصر.
- (٣) التجارة، وتمثلها رحلاته إلى بلاد القفقاس.
- (٤) أداء مهمات وطنية وسياسية وتمثلها رحلته إلى بغداد لمقابلة الملك فيصل الأول.
- (٥) أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي في رحلته إلى جاوه.
- (٦) عدم التقدير الكافي والتتكبر لجهوده في إصدار مجلة الكويت السنة الأولى.

وهنا يتسائل المرء إذا كانت رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد إلى الزبير والأحساء وبغداد للدراسة، وإلى الأستانة ومصر والمدينة للدراسة والاطلاع واستكشاف آفاق العمل الإصلاحي، وإذا كانت إقامته في الكويت بعد ذلك متبعة ومشورة، فلماذا ترك وطنه وأقام بالبحرين ومن هناك شد الرحال إلى الرحلة الكبرى والغربة الطويلة؟

عالم الفكر

إن البحث في الدوافع والأقرب إلى الدوافع المباشرة لرحلته إلى أندونيسيا - وهي اتفاقه مع الملك عبدالعزيز آل سعود للدعوة في تلك البلاد - يجعلنا نتوقف عن التطلع إلى ما هو أبعد أنثرا في الكشف عن الظاهرة التي كرسنا هذه الدراسة لها . لذا فإننا مدعوون للبحث عن أسباب أخرى كافية ولا بد من الربط بين تنقلاته ورحلاته جميعا ، وبين هذه الرحلة لتحقيق هذه الغاية البعيدة مستشهدين في ذلك بالظروف النفسية والأحوال الاجتماعية والاقتصادية للمحيط الذي انطلق منه وهو الكويت . ونستطيع بعد أن اطلعنا على تنقلاته ورحلاته والظروف التي أحاطت بها القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد كان يتطلع إلى أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي الذي يتلخص في الدعوة إلى جوهر الدين ومحاربة الاشكال والظواهر والتزمت واستحكام الجمود . مما تسبب في ضعف الأمة وأدى إلى هيمنة الأجنبي على مقدراتها وتفكيك وحدتها وتخلفها عن ركب الحضارة التي أخذت بالأصل عنها ، ولقد أحب الشيخ الرشيد عمله في هذه الدعوة منذ أن تنسم معالمها الأولى باطلاعه على كتابات المصلحين ودعاة التجديد في الصحف المصرية التي أخذت تتواجد في الكويت في أعقاب عودته من بغداد عام ١٩١١ ، ثم تعمق هذا الحب في خلال رحلته إلى الآستانة والقاهرة واتصاله ببعض رجالات هذه الحركة الإصلاحية كالشيخ محمد رشيد رضا ، وعبدالقادر المغربي وعبدالعزیز الثعالبي ، فصار حين عاد إلى الكويت مشبعا بتلك الروح ومهيا لممارسة جهوده العلمية في ميادين الإصلاح التي أثمرت إنجازات وأعمال مجيدة . وبالنظر إلى هذه التجربة نجد أن الرجل قد أسهم وشارك في كثير من المجالات منها :

- (١) تأسيس أول جمعية خيرية عام ١٩١٣ .
- (٢) تأسيس مدرستين الأحمدية عام ١٩٢١ والعامرية الخاصة به مع مجموعة من المدرسين عام ١٩٢٥ .
- (٣) إدارة المدرسة المباركية والتدريس فيها عام ١٩١٧ (ومشاركته في تأسيسها) .
- (٤) تأسيس النادي الأدبي عام ١٩٢١ .
- (٥) عضوية مجلس الشورى عام ١٩٢١ .
- (٦) الجهاد الوطني الميداني في حرب الجبراء عام ١٩٢٠ .

عالم الفكر

- (٧) القيام بمهام سياسية والعمل مع الشيخ أحمد الجابر.
 (٨) تأليف كتابه تاريخ الكويت.
 (٩) تأليف رسالته المسماة «الدلائل البيّنات في حكم تعليم اللغات». (١٢)
 (١٠) إصدار أول مجلة الكويت حملت اسم «الكويت».

وهي بطبيعة الحال أعمال إصلاحية مجيدة كان له في أكثرها فضل السبق والريادة، لكنه مع هذا كله، شد الرحال إلى الأفق الأبعد فأقام في البحرين ما أقام ثم ارتحل إلى أندونيسيا، ليبدأ من هناك مرحلة زاخرة بالنشاط والعطاء والعمل والجهاد. بالمطالبة بالإصلاح الداخلي . . . مما حدا بيونس البحري.

بعد أن عدد رجالات كثيرة من مشاهير علماء العالم الإسلامي وتعرف عليهم في رحلته حول العالم، إلى القول: «لم أر في أي واحد من العلماء الأعلام شخصية جامعة مانعة كشخصية الشيخ عبدالعزيز الرشيد». (١٣)

لم يمهّل القدر الرشيد طويلاً بعد هذا، ولا نعلم مرجعاً سجل عن الرشيد خلال هذه الفترة ما يمكن أن يهدي إلى شيء من المعلومات . . . وسرعان ما تقرأ في مخطوط يونس بحري «صفحات مطوية»: أن الشيخ توفي في آب عام ١٩٣٦ متأثراً بجراحه أثر هجوم مسلح عليه وعليّ في مكتبنا بجاكركتا (١٤) وهذا يحسم لنا الخلاف حول سنة الوفاة فقد تردد أنها ١٩٣٧، ١٩٣٨، ١٩٣٦، كما يحسم الحديث عن حياة رجل مات، شهيد الرأي والجرأة والكلمة التي آمن بها. ووقف حياته عليها. رحمه الله رحمة واسعة.

ونقرأ لزميل رحلته السائح العراقي في مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صفحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤرخ الكويت وصاحب مجلة الكويت.

للرجل الفذ - يعني الرشيد - الفضل كل الفضل في استكمال علمي الديني - والتاريخ الإسلامي وإجادة الخطب وارتجالها، فتعاشي معه الذي استمر ثمانية أعوام

حَمْدُ الْمَوْلَى الْكَرِيمِ

في الكويت والعراق، والهند، وماليزيا وسنغافورة وأندونيسيا (جاوه سابقا) قد جعل
مني نسخة طبق الأصل في حيويته ونشاطه وصبره، وحب الناس وتقديرهم له.

مهيب الطلعة، قوي الحجّة، فصيح اللسان، وخطيب مصقع، جريء إلى حد
الاستهانة بالموت.

كان رحمه الله يبرهن في كل يوم يمر بنا على أنه نسيج فريد من نوعه في العلوم
الدينية والتاريخية والأدبية والسياسية والإسلامية، وعربي وطني أصيل.

لقد كنت في كل يوم يمر أعثر في عبدالعزيز الرشيد على شيء جديد...

اكتشفت فيه المصلح الديني والاجتماعي والسياسي، ورائد من الرواد الأوائل في
الكويت والعالم الإسلامي.^(١٥)

لقد كان الرشيد نبأ طيباً لأرض طيبه، تربي على تعاليم الإسلام الحق وعمل بها
ودعا إليها، فكان كويتي المنبت، عربي الأصل، إسلامي العقيدة ودخل سجل
الخالدين بما آمن به ودعا إليه.

مجلة الفكر

الهوامش

- (١) مجلة البعثة . العدد الأول - السنة الثالثة - يناير ١٩٤٩ ، في مقال طلائع بعثات الكويت - بقلم محمد ملا حسين .
- (٢) المرجع السابق .
- (٣) د . نوريه الرومي . محمود شوقي الأيوبي ، ص ٢٨ ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .
- (٤) توفي في دبي سنة ١٩٥٤ ، راحع خالد سعود الريد ، أدباء الكويت في قرين ص ٩٨ ، ص ٢٢٧ .
- (٥) ألن فيلارز أساء السندباد ، ص ٣١ ، ترجمة د . نايف حرما . مطبعة الكويت ١٩٨٢ .
- (٦) صفحات مكتوبة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مخطوط بقلم يونس بحري .
- (٧) خالد سعود الزيد - أدباء الكويت في قرين ، ص ٩٣ ، وكذلك راجع مجلة البعثة ، العدد الثاني عشر من السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٤٧ .
- (٨) مخطوط بقلم يونس بحري أرسله في رسالة خاصة إلى الدكتور عبدالعزيز المنصور من أبو ظبي سنة ١٩٧٢ مطبوع على الآلة الكاتبة .
- (٩) مجلة البعثة ، محمد ملا حسين عدد ١٢ ، السنة الأولى - ديسمبر ٤٧ .
- (١٠) مجلة البعثة ، محمد ملا حسين عدد ١٢ ، من أول ديسمبر ٤٧ .
- (١١) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . «المرجع السابق»
- (١٢) محمد ملا حسين : مجلة البعثة ، العدد ١٢ ، السنة الأولى - ديسمبر ١٩٤٥
- (١٣) مخطوط يونس بحري مصدر سابق .
- (١٤) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . المصدر السابق .
- (١٥) خالد سعود الزيد : أدباء الكويت في قرين ، ج ١ ، ص ٩٣
- (١٦) خالد سعود الزيد : ج ١ ، ص ٩٤ .
- (١٧) مخطوط يونس بحري . مصدر سابق
- (١٨) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . مصدر سابق .
- (١٩) خالد سعود الزيد : ص ٩٤ ، وكذلك مخطوط موجز ليعقوب عبدالعزيز الرشيد .
- (٢٠) خالد سعود الزيد : المرجع السابق .

عالم الفكر

- (٢١) سيف مرزوق الشملان: فرحان بن فهد الخالد، اعلام الكويت، ص ١٥ ذات السلاسل ١٩٨٥
- (٢٢) تسجيل صوتي ليعقوب عبدالعزيز الرشيد.
- (٢٣) خالد سعود الزيد: ص ٩٨.
- (٢٤) المرجع السابق. خالد الزيد.
- (٢٥) محمد ملاحسين: مجلة البعثة مرجع سابق.
- (٢٦) خالد سعود الزيد، المرجع السابق.
- (٢٧) البدوي المثلث: عبدالعزيز الرشيد، ص ٣٠.
- (٢٨) مخطوط يونس بحري.
- مكي بن عزيز: - عالم فاضل توفي بالقسطنطينية في آواخر ١٣٣٣هـ، ١٩١٥م له منظومة: الاجوية المكية عن الاسئلة الحجازية.
- (٢٩) ملا محمد حسين: مجلة البعثة
- (٣٠) المرجع السابق.
- (٣١) مجلة البعثة: المرجع السابق
- (٣٢) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٢ منشورات مكتبة الحياة - بيروت
- (٣٣) خالد سعود الزيد: المرجع السابق
- (٣٤) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت: ص ١١
- (٣٥) محمد ملا حسين: - المرجع السابق.
- (٣٦) البدوي المثلث: عبدالعزيز الرشيد: ص ٣٦
- (٣٧) يوسف سالم: عبدالعزيز الرشيد، ص ١٩، دار الطباعة الحديثة - البصرة، ١٩٧٦ وكذلك عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٢
- (٣٨) تسجيل صوتي مع يعقوب الرشيد عام ١٩٨٥.
- (٣٩) مخطوط يونس بحري.
- (٤٠) المرجع السابق
- (٤١) مخطوط يونس بحري. مصدر سابق
- (٤٢) مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية. مصدر سابق
- (٤٣) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ٣٥. مصدر سابق وكذلك محمد جابر الأنصاري: المجموعة الكاملة لأثار الشيخ ابراهيم بن محمد، ص ١٠٠، ١٠١. المطبعة الشرقية، البحرين ١٩٦٨
- (٤٤) مبارك الحاطر: المنتدى الإسلامي، ص ٣٥، مركز الوثائق التاريخية/ البحرين ١٩٨١

عالم الفكر

- (٤٥) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . مصدر سابق
- (٤٦) مبارك الخاطر : المرجع السابق ، ص ٢٨ (المتدى الإسلامى)
- (٤٧) مجلة الكويت : العدد الأول من السنة الثانية
- (٤٨) مجلة الكويت : الجزء ٤ / ٥ شهر ربيع الثانى وجمادى الأولى ١٣٤٨ هـ المجلد الثانى .
- (٤٩) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٠) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥١) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٢) مجلة الكويت : العدد الأول من السنة الثانية
- (٥٣) د . سهيل القلماوي :- دراسات فى أدب البحرين ص ١ المنطقة العربية ، ١٩٧٩
- (٥٤) راجع مجلة الكويت . مصدر سابق .
- (٥٥) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٦) مبارك الخاطر : نابغة البحرين ، ص ٢٤ الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٢
- (٥٧) مجلة الكويت : ج ٨ / ٩ ، المجلد الثانى
- (٥٨) مجلة الكويت ، الجزء السادس من المجلد الثانى
- (٥٩) مخطوط بخط يده .
- (٦٠) جريدة التوحيد العدد الأول .
- (٦١) التوحيد : العدد الثالث ، تحت عنوان حوادث عملية . .
- (٦٢) مجلة مرآة الأمة ، العدد الصادر فى ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ مقال السيد مرزوق الشعلان .
- (٦٣) صفحات مطوية ، مذكرات لم تكتمل مخطوطة بقلم يونس بحري (السائح العراقى) .
- (٦٤) صفحات مطوية ، نفس المرجع .
- (٦٥) المرجع السابق .

عالم الفكر

المراجع والمصادر

أولا الكتب :

- (١) ألن فيلارز: أبناء السندباد.
ترجمة نايف خرما .
مطبعة الكويت ١٩٨٢ .
- (٢) خالد سعود الزيد .
أدباء الكويت في قرنين ، الطبعة الثانية ١٩٦٧ .
- (٣) سيف مرزوق الشملان :
أعلام الكويت - «فرحان بن فهد الخالد» .
ذات السلاسل ١٩٨٥ ، الكويت .
- (٤) الدكتورة سهر القلماوي :
دراسات في أدب البحرين .
عبدالعزیز الرشید :
- (٥) تاريخ الكويت ، منشورات مكتبة الحياة - بيروت .
- (٦) عبدالفتاح مليجي :-
الصحافة وروادها في الكويت .
شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع - ابريل ١٩٨٢ .
- (٧) الدكتورة نورية الرومي :-
محمود شوقي الأيوبي ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .
- (٨) محمد جابر الانصاري :-
المجموعة الكاملة لأثار الشيخ ابراهيم بن محمد .
المطبعة الشرقية - البحرين ١٩٦٨ .
- (٩) مبارك الخاطر :-
المتدى الإسلامي . البحرين / مركز الوثائق التاريخية .
الطبعة الأولى ١٩٨١ .
- (١٠) مبارك الخاطر :-
نابغة البحرين / عبدالله الزايد .
بيروت ١٩٧٢ .

عالم الفكر

(١١) يعقوب العودات/ البدوي المثلث :-

عبدالعزیز الرشید .

مطابع دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

(١٢) يوسف السالم :-

عبدالعزیز الرشید

دار الطباعة الحديثة - البصرة ١٩٧٦ .

ثانياً الدوريات :

(١) البعثة : العدد الثاني عشر من السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٤٧ .

- البعثة : العدد الأول السنة الثالثة . يناير ١٩٤٩ .

(٢) مجلة الكويت : للشيخ عبدالعزیز الرشید .

صدرت في ٢٠ يونيو ١٩٢٨ .

(٣) مجلة الكويت والعراقي :-

للشيخ عبدالعزیز الرشید والسائح العراقي يونس بحري .

(٤) مجلة التوحيد : للشيخ عبدالعزیز الرشید .

(٥) مجلة مرآة الأمة :-

العدد الصادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ ،

مقالة لسيف مرزوق الشملان .

ثالثاً : للخطوط :

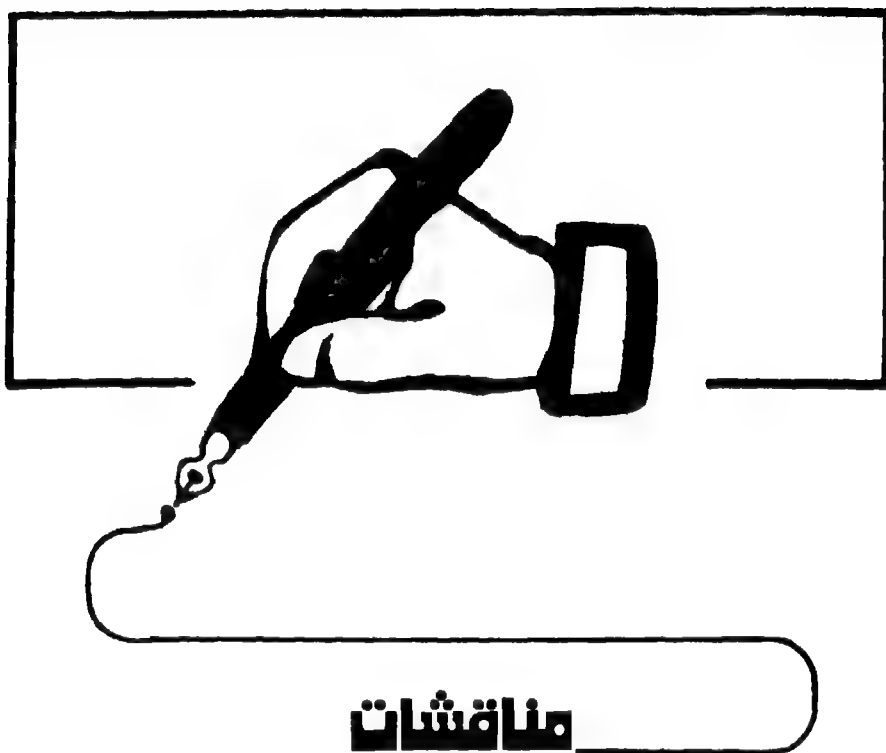
(١) خطوط يونس بحري ١٩٧٢ .

(٢) يعقوب عبدالعزیز الرشید .

رابعاً : التسجيلات :

(١) تسجيل صوتي ليعقوب عبدالعزیز الرشید .

عالم الفجر



الإشكالية الملحقية في الكتاب والقرآن



الإشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن دراسة نقدية

ماهر المنجد

عالم الفكر

مقدمة:

«الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة»

عنوان مثير لسفر من الأسفار يغريك بقراءته ، فإذا نظرت في فهرسه زادك إثارة واهتماماً لخطورة الموضوعات التي يطرحها ، فإن تجاوزت إلى المقدمة أسرّتك لهجة علمية صارمة ، ومنهج علمي تاريخي ومصطلحات لسانية ومقولات لغوية . فإذا نظرت خاتمته راعك ملحق سمي (أسرار اللسان العربي) ^(١)

إنه كتاب مثير بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان ، فلقد أثار قضايا بالغة الأهمية ، ووقف على مسائل شديدة الحساسية ، وأثار ردود أفعال كثيرة متباينة ، وأثار أقلاماً عديدة مختلفة الاتجاهات ، فحرك شيئاً من ركود الساحة الفكرية . وهو يشير إلى عالمية الفكر الإسلامي ، وإلى أنه كتاب موجه إلى كل إنسان عربي أو غير عربي ، مؤمن أو ملحد ، وإلى كافة الاتجاهات العقائدية ، وأن كل إنسان سيجد شيئاً فيه يدخل ضمن قناعاته الخاصة وقد يجد ما كان يبحث عنه ^(٢).

إن الأدبيات الإسلامية منذ مطلع القرن العشرين تطرح الإسلام عقيدة وسلوكاً دون أن تدخل في العمق الفلسفي للعقيدة ، وقد انطلقت من مسلمات بحاجة إلى إعادة نظر ، مما جعلها تدور في حلقة مفرغة ، ولم تصل إلى حل المعضلات الأساسية للفكر الإسلامي ، ولعل هذا ما كان من دوافع الكتاب التي أشار إليها في المقدمة ^(٣).

عالم الفكر

وحدد ثمة المشكلات الأساسية التي يعاني منها الفكر العربي المعاصر، وأهمها عدم التقيد بمنهج البحث العلمي الموضوعي، وإصدار الأحكام المسبقة، وعدم الاستفادة من الفلسفات الحديثة، وغياب نظرية إسلامية في المعرفة الإنسانية مصوغة صياغة حديثة معاصرة ومستنبطة من القرآن الكريم^(٤).

أما كتابنا هذا فقد أوضح أنه بحث في مشكلة المعرفة الإنسانية وجدل الإنسان معتمدا على الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين، وأنه أتم صياغة نظرية أصيلة في المعرفة الإنسانية منطلقة من القرآن الكريم^(٥).

ومؤلف الكتاب هو الدكتور محمد شحرور، وهو أستاذ جامعي قضى في تأليف كتابه أكثر من عشرين عاما (على حد تعبيره^(٦))، فبلغ أكثر من ثمانئة صفحة، ورغم ضخامته فقد طبع أربع مرات في أقل من عام ونصف^(٧) وهو رقم مذهل بالنسبة إلى هذه المدة القصيرة، كما أنه انتشر في جميع أنحاء الوطن العربي حتى المغرب الأقصى، بل لقد تجاوز المنطقة العربية إلى إيران.

فهاذا الكتاب الذي دار حوله كثير من النقاشات والمقالات والآراء، تراوحت ما بين مشيد به وبعلميته وبفكره الثاقب، إلى متهم له، مدين بالجهل أو بالعمالة؟

إن دراستنا النقدية التحليلية لهذا الكتاب لن يكون فيها تكرار لما ورد في نقاشات الأساتيد الأفاضل، وإن كنا سنشير إليها، ونعرض أهم ما طرحت بما يقتضيه منهج البحث، ولعلنا سنسلك طرقاً مختلفة في تحليل هذا الكتاب ودراسته، فلن نناقشه من وجهة نظر دينية تراثية، ولا من خلال معتقداتنا الفكرية، فإن وافق ما نعتقد رفعناه إلى أعلى القمم، وإن خالفه هبطنا به إلى الحضيض الأسفل! لن نفعل هذا، وسنكون بمعنى عن أفكارنا. وإيديولوجيتنا تماما متخلين عن كل أحكام مسبقة — وإن كنا لا نبريء أنفسنا من الإعجاب الذي اعترانا لدى الشروع في قراءة الكتاب — المهم أننا سندرسه من خلال وجهة نظره هو، ونحاوّر ضمن إطار منهجه المطروح في المقدمة ومن خلال الثوابت المرجعية التي أقرها، وبذلك لا نهضم له حقاً.

إن سيلنا في التركيز على منهج الكتاب سيتيح لنا أن نتناول هذا الكتاب في عموده الفقري وجملته العصبية، لأننا نبحت في المحرك أو المولد لأي فكرة، بعبارة

عالم الفكر

أخرى نبحت في ملزماتها المنطقية ومقدماتها الممهدة وبراهينها النظرية ، كما يتيح لنا الاكتفاء بمجموعة من القضايا الأساسية المختلفة باعتبارها نماذج نقف عليها ونناقشها لنخرج بتقويم حقيقي للكتاب . لكن هذا السبيل بالمقابل يفرض علينا عدم الخروج عن الكتاب قيد أنملة ، فلا يمكننا إخراج أي قضية منه لنناقشها فكرياً أو فلسفياً إلا ضمن معطيات الكتاب ، مهما كان موقفنا منها مؤيداً أو مخالفاً ، ولنتزم مقاربته من خلال طريقة إثباتها وضوابطها المنطقية والمرجعية . والفائدة من هذا كله هي عدم الوقوع في بؤرة الجدال البيزنطي ، لأننا نعتقد أن أي نقاش فكري أو فلسفي حول أطروحات الكتاب لن نصل معه إلى نتيجة ، لأن الكتاب تعبير عن جانب من أزماننا الفكرية ، وما دمنا لم نتفق حول إيجاد الحلول لأزماتنا ، بل لم نتفق حتى على توصيف هذه الأزمات ، فكيف ستفق على كتاب هو صورة عنها على نحو ما ؟ ولذلك كله اعتمدنا على ضوابط مرجعية خارجية نظن أنه بالإمكان الاتفاق حول صلاحيتها ، أو على الأقل نتفق مع المؤلف على تحكيمها ، وكيف لا وقد أخذناها من منهجه بالذات المتبع في دراسته وقراءته المعاصرة ؟

استعراض الكتاب :

وقبل الولوج في هذه الدراسة ، بل قبل الإشارة إلى المقالات المتعددة التي تحدثت عن الكتاب أو حاورته ، لا بد لنا من أن نقوم باستعراض هذا الكتاب بإيجاز ، بأبوابه وفصوله ، مراعاة لمن لم يطلع على الكتاب من القراء الكرام .

يتألف الكتاب من أربعة أبواب تحوي اثني عشر فصلاً وخاتمة عاجلت بعض الموضوعات الجزئية :

الباب الأول

الذكر

يحتوي هذا الباب تمهيداً وخمسة فصول . يحاول السيد المؤلف في التمهيد أن يحدد أربعة مصطلحات أساسية : الكتاب - القرآن - الذكر - الفرقان . فيرى أن لفظة كتاب

رسالة الفكر

مصدقا لأم الكتاب أي للآيات المحكمات وليس لتوراة والإنجيل كما فهم الفقهاء والمفسرون .

ثم خصص الفصل الثاني لموضوع (النبوة والرسالة) ، حيث أكد أن القرآن (أي الآيات المتشابهات) هو نبوة محمد (ص) ، وهو حقيقة موضوعية مطلقة في وجودها خارج الوعي الإنساني ، وفهم هذه الحقيقة لا يخضع إلا لقواعد البحث العلمي الموضوعي .

وأما الرسالة فهي ذاتية ترتبط بالعلوم الاجتماعية والشرعية . ثم ينتقل فجأة إلى التفريق بين الروح والنفس دون أن يكون لهذا الموضوع ارتباط منطقي بموضوع النبوة والرسالة فالروح ليست هي سر الحياة العضوية ، فالحياة هي للنفس التي تحيا وتموت ، ولا علاقة للروح في ذلك . أما الروح فهي التي حولت البشر إلى إنسان ، أي هي التي نقلت الإنسان نقلة نوعية من المملكة الحيوانية إلى كائن عاقل واع ، وقد عبر عنها القرآن بنفخة الروح ، فالروح هي سر التقدم الإنساني .

ثم يعود السيد المؤلف إلى مصطلح (أم الكتاب) ليؤكد أنها رسالة محمد (ص) ، وقد جاء القرآن (المتشابه) تصديقا لها ، والرسالة تحتوي عدة فروع وهي الحدود والعبادات والفرقان وأحكام مرحلية ظرفية وتعليقات عامة وخاصة ومنوعات .

وأما مصطلح (تفصيل الكتاب) فيعني الآيات التي تشرح محتويات الكتاب ، فهي لا محكمة ولا متشابهة ، أي ليست أحكاما ولا قرآنا ، كما أن التفصيل يحمل معني آخر هو الفصل المادي للأشياء زمانيا ومكانيا ، ففي قوله تعالى (الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) حديث عن الفصل المكاني للكتاب المحكم أي الآيات المحكمات (أم الكتاب) ، وفي هذا الكتاب المحكم تتوزع الأحكام في كل المصحف ، فأحكام في سورة البقرة وأحكام في سورة النساء والمائدة . . دون أن يكون هناك تنال ، وقد وضع بين آيات الأحكام المتفرقة القرآن ، وعرف ذلك من خلال ربط الآية السابقة بآية سورة فصلت (كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) . ولكن ما هي الغايات التي فصل الكتاب من أجلها على هذا النحو؟ ولماذا تدخل المتشابه وتفصيل الكتاب بين المحكم . . ؟ يجب السيد المؤلف بأن الهدف الأول من ذلك هو

عالم الفكر

أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير وليس فيها إعجاز (إنما الإعجاز في الآيات المتشابهات أي القرآن)، ولذلك وضع القرآن بين آيات الأحكام حتى يتعذر وضع أي اجتهاد في الأحكام لأن عدد الآيات وترتيبها في السورة الواحدة المؤلفة من محكم ومتشابه مضبوط تماما، وموقع كل آية كذلك مضبوط تماما، والهدف الثاني للقرآن بعد وظيفة التصديق السابقة هو الهيمة على أم الكتاب أي الحفظ والرقابة.

ثم يقرر السيد المؤلف أن أم الكتاب (الرسالة) هي كتاب الألوهية، وأن القرآن والسبع المثاني (النبوّة) هي كتاب الربوبية. والألوهية هي اعتراف الإنسان بأن الله إله، وتوحيده وإطاعة أوامره. وأما الربوبية فهي حقيقة موضوعية خارج الوعي الإنساني، وهي علاقة الله بمخلوقاته كلها، وهي علاقة سيطرة وسيادة وملكية.

وآخر موضوعات هذا الفصل كان تفسيره لأمية الرسول (ص)، حيث رأى أنها تعني أن محمدا (ص) كان غير يهودي وغير نصراني، ولا يعلم شيئا عن كتبهم، بالإضافة إلى أنه كان أميا بالخط، فلا يخط ولا يقرأ المخطوط.

ثم عقد السيد المؤلف فصله الثالث حول موضوع (الإنزال والتنزيل) وأثار فيه مشكلة عبر عنها بتساؤلات فحواها أنه إذا كان إنزال القرآن هو النزول إلى السماء الدنيا فماذا عن الحديد واللباس؟ وكيف يفهم إنزال الحديد على نحو لا يناقض أحدهما الآخر؟

أما التنزيل فكيف نوفق بين قوله تعالى (تنزيل من رب العالمين - إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلا) وبين قوله (ونزلنا عليكم المن والسلوى - وأنزلنا عليكم المن والسلوى)؟ فما هو الإنزال والتنزيل للقرآن؟ والإنزال والتنزيل للمن والسلوى وللملائكة...؟ وفي الإجابة على أسئلته راح يتحدث عن البلاغ والتبليغ مبينا الفرق بينها بالاعتماد على فهمه الشخصي، ليهيئ بعد ذلك إلى شرح الفرق بين الإنزال والتنزيل، فرأى أن التنزيل هو عملية نقل موضوعي خارج الوعي الإنساني، أما الإنزال فهو عملية نقل المادة المنقولة خارج الوعي الإنساني من غير المدرك إلى المدرك، أي دخولها مجال المعرفة الإنسانية.

عالم الفكر

وكان موضوع (إعجاز القرآن وتأويله) عنواننا للفصل الرابع الذي بدأه بالحديث عن تحذير الله للناس من أن يكتبوا الكتاب بأيديهم ويدعوا أنه من عند الله كما ورد في الآية ٧٩/ من سورة البقرة ليقارن بعد ذلك مع تحدي الله للإنس والجن في أن يأتوا بمثل هذا القرآن ، فيصل إلى أن التحذير كان للتشريع أو الرسالة ، والتحدي كان للقرآن أو النبوة .

ثم ينتقل إلى الحديث عن السحر والمعجزات ليعرف معجزات الأنبياء على أنها تقدّم في عالم المحسوس عن عالم العقول ، وهي ليست خروجاً عن قوانين الطبيعة أو خرقاً لها . ومعجزات الأنبياء قبل محمد (ص) كانت كلها مادية . وبما أن الرسول (ص) هو خاتم الأنبياء فيجب أن تكون معجزته خالدة ، ومعجزته هي القرآن ويظهر هذا الإعجاز من ثلاثة أوجه :

- (١) أن القرآن سبق فيه الطرح المعتدل عن المدرك المحسوس .
 - (٢) . احتواؤه الحقيقة المطلقة للوجود والفهم النسبي لهذه الحقيقة المتمثل بالمحتوى المتحرك بالتأويل .
 - (٣) جمعه بين الصياغة العلمية الموضوعية الدقيقة وبين الصياغة الأدبية الشعرية الغنية بالصورة الفنية .
- أما مقومات الآية القرآنية فهي :

- ثبات الصيغة اللغوية .
- حركة المحتوى على نحو يتناسب مع معقولات القارئ العالم .
- أن يكون من الموضوع غير تشريعي .

- وبما أن السيد المؤلف يربط التأويل بالأرضية المعرفية للعصر فقد وضع ما أسماه بضوابط التأويل ، اشتملت على ست قواعد :
- (١) التقيد باللسان العربي من حيث إنكار الترادف وتبعية الألفاظ للمعاني وربط فهم النص بما يقتضيه العقل ، ومراعاة أفعال الأضداد في اللغة .
 - (٢) فهم الفرق بين الإنزال والتنزيل .

علم القرآن الكريم

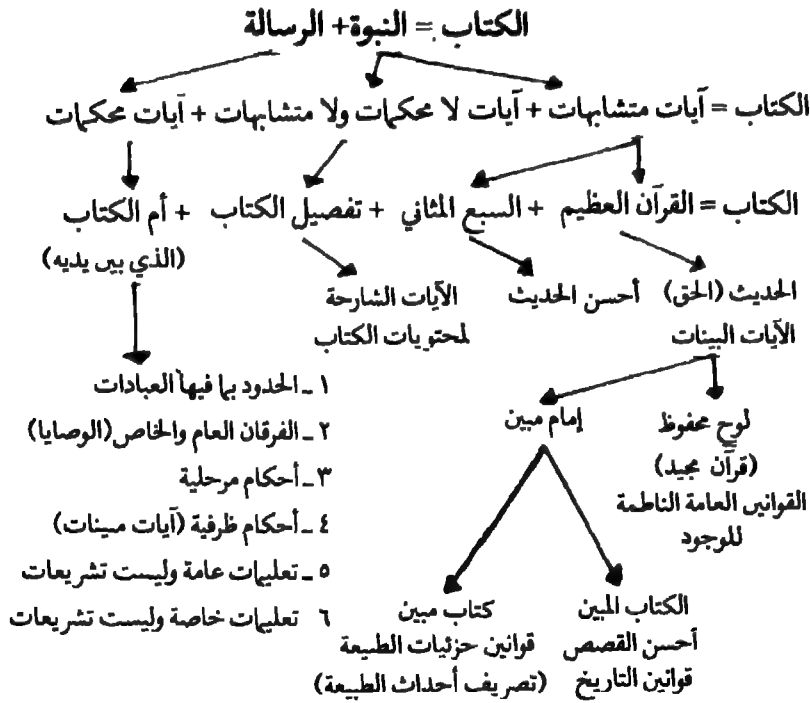
(٣) الترتيل ، وهو أخذ الآيات المتعلقة بالموضوع الواحد وترتيلها أي جمعها في نسق واحد .

(٤) عدم الوقوع في التعضية أي قسمة ما لا ينقسم .

(٥) فهم أسرار مواقع النجوم بين الآيات .

(٦) تقاطع المعلومات وانتفاء أي تناقض بين آيات الكتاب كله .

ثم ختم السيد المؤلف بابه الأول بالفصل الخامس الذي أسماه (شجرة الذكر) ، وهو يتألف من صفيحات قليلة أراد فيها أن يشمل التعريفات الكاملة للكتاب والقرآن والسبع المثاني والذكر والفرقان والصراط المستقيم . . . ويمكننا أن نستبدل بها المخطط الذي ورد في بداية الكتاب تلخيصاً لها :



الذكر: هو الصيغة اللعوية الصوتية التعبدية للكتاب كله بغض النظر عن فهم المحتوى وهي الصيغة المحدثه . الكتاب بالنسبة لموسى وعيسى هو الشريع فقط أي الرسالة .

عالم الفكر

الباب الثاني جدل الكون والإنسان

يحتوي هذا الباب ثلاثة فصول، كان أولها فصل (قوانين جدل الكون)، وفيه يتحدث السيد المؤلف عما أسماه بالثنائية التلازمة أو الجدل الداخلي في الشيء الواحد وجدل هلاك الشيء، ويوضح أن صراع العنصرين المتناقضين داخليا الموجودين في كل شيء يؤدي إلى تغير شكل كل شيء باستمرار، ويتجلى في هلاك شكل ذلك الشيء وظهور شكل آخر وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون، وهو ما يسمى بالحركة الجدلية الداخلية التي أطلق عليها في بعض الترجمات مصطلح النفي ونفي النفي، وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التسبيح. ثم يورد السيد المؤلف عددا من الآيات القرآنية يراها معبرة عن قانون صراع المتناقضات الداخلي، ويشرحها مطولا على هذا الأساس، ثم يلخص القانون الأول للمادة وحركتها راثيا أن قانون صراع المتناقضات الداخلي يقوم على علاقة تناقض مستمر يؤدي إلى حركة وتغير مستمر للشكل، أي هلاك شكل وولادة آخر جديد، وأن الصياغة المثل لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (كل شيء هالك إلا وجهه).

ويتقل السيد المؤلف بعد ذلك ليتحدث عن الجدل الخارجي بين شيئين أو جدل تلاؤم الزوجين وينتهي إلى أن قانون الزوجية هو القانون الثاني الأساسي الذي تخضع له جميع الأشياء في الكون المادي، وقد عبر القرآن الكريم عن العلاقة الثنائية بين شيئين متميزين متقابلين بمصطلح (الأزواج)، وهذه العلاقة شاملة وخارجية تقوم على التأثير المتبادل، وتؤدي إلى التكيف والتلاؤم المستمر بين الشيئين. والصياغة المثل لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (ومن كل شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون).

وللسيد المؤلف أقوال في الصور والحساب والجنة والنار... فعنده أن النفخ في الصور يعني التسارع في تغير الصيرورة أو المآل، وهذا ما يسميه بالطرفة. والنفخة الأولى لها مصطلح خاص هو الساعة، أما البعث فهو خروج الناس من الموت إلى الحياة بكيونة مادية جديدة لا تغير في صيرورتها. وأما الجنة والنار فستظهران على أنقاض هذا الكون.

العلم والفكر

ثم كان الفصل الثاني (جدل الإنسان والمعرفة الإنسانية) وقد بدأه بتمهيد عن جدل الرحمن والشیطان، فتحدث عن نظرية المعرفة الإنسانية، ورأي أنها فك الالتباس بين الحقيقة الموضوعية والوهم، أي الحق والباطل، وذلك بإدراك العالم الموضوعي الرحماني (أي الحقيقة) على ما هو عليه.

ثم شرح كلمة (الرحمن) ومفهومها، ورأي أن اسم الرحمن يمثل قوانين الربوبية من سيطرة واستحكام وتوليد وتطور، فالقوانين المادية الثنائية هي قوانين رحمانية.

أما معنى (الشیطان) فقد أوجد له معنيين، الأول أطلق عليه مصطلح (الشیطان الفيعالي) مشتق من الفعل (شطن) الذي يعني البعد، والمعنى الثاني هو من الفعل (شاط) بمعنى الذهاب والبطلان، وأطلق عليه مصطلح (الشیطان العقلاني). والأول الفيعالي له وجود مادي خارج الوعي الإنساني. والثاني العقلاني يمثل الوهم والبطلان، وهو أحد أطراف العملية الجدلية في الفكر الإنساني.

أما الطرف الآخر في هذه العملية الجدلية فهو الرحمن المادي.

وبعد هذا التمهيد: بحث السيد المؤلف في عناصر المعرفة الإنسانية وجعلها ستة:

- (١) الحق والباطل: الحق هو الوجود الموضوعي المادي خارج الوعي الإنساني، والباطل يدل على الوهم والتصور الوهمي.
- (٢) الغيب والشهادة: الغيب هو وجود لأشياء مادية أو أحداث طبيعية وإنسانية غابت عن المعرفة الإنسانية الحضورية أو العقلية غياباً جزئياً أو كلياً، أما الشهادة فهي المعرفة الحسية المباشرة الحضورية الآتية عن طريق الحواس.
- (٣) السمع والبصر والفؤاد: الفؤاد هو الإدراك الناتج عن طريق الحواس مباشرة، وعلى رأس هذه الحواس السمع والبصر.
- (٤) القلب: ويعني أشرف وأنبأ عضو في الإنسان وهو الدماغ عضو العقل.
- (٥) العقل والفكر: وهما صفتان متامتان، فالفكر يفكك الأشياء ويحللها، والعقل يشد الأشياء ويركبها ليصدر حكماً.

عالم الفكر

(٦) البشر والإنسان : هو الوجود الفيزيولوجي المادي لكائن حي له صفة الحياة كبقية المخلوقات ، أما الإنسان فهو البشر المستأنس غير المتوحش الذي له علاقات اجتماعية .

ثم بحث السيد المؤلف في نشأة الإنسان واللغة ، فرأى أن البشر عندما أصبح جاهزا من الناحية الفيزيولوجية لعملية نفخ الروح أي الأنسة ، وذلك بانتصابه على قدميه ، وتحرير اليدين ، ونضوج جهاز صوتي قادر على إصدار نغمات مختلفة ، تم تحويله إلى إنسان بنفخة الروح ، فأدم ليس شخصا واحدا وإنما هو جنس نقول عنه الجنس الآدمي . وقوله تعالى (الذي علم بالقلم) يعني بالقلم التسوية والإصلاح والتهديب والتمييز ، فالتقليم هو تمييز الأشياء بعضها عن بعض وهو أساس المعرفة الإنسانية ، فالعين تقلم الألوان والأبعاد ، والأذن تقلم الأصوات ، والفكر يقلم ويحلل ظاهرة ما إلى عناصرها الأساسية .

أما نشأة اللغة فهي مرتبطة بنفخة الروح ، وقد رأى السيد المؤلف أن القرآن عبّر عن مراحل نشأة الفكر ونفخة الروح بنشأة الكلام الإنساني ، وقد تم ذلك خلال عدة مراحل :

- المرحلة الأولى : مرحلة تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة ، وهي التي عبّر عنها بقوله تعالى : (وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة)
- المرحلة الثانية : مرحلة آدم الثاني وهي مرحلة بداية الكلام الإنساني القائم على التقطيع بفعل الأمر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض . . .)
- المرحلة الثالثة : مرحلة آدم الثالث ، وهي تعتبر القفزة الهائلة في نفخة الروح ، وهي قفزة التجريد ، انتقل الإنسان بعدها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطور اللغة ، ومن ثم الفكر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه)
- المرحلة الرابعة : وهي مرحلة الهبوط الثاني ، وقد حصل بعد أن تلقى آدم الثالث قفزة التجريد ، وهو الانتقال إلى مرحلة اكتمال التجريد ، وفي هذه المرحلة

حلال الفكر

بدأ الإنسان باكتساب المعارف وبداية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والتشريعية، لذا قال تعالى: (قلنا اهبطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون)•

ثم شكّلت (نظرية المعرفة القرآنية) موضوع الفصل الثالث، وقد تحدث فيه السيد المؤلف عن جدل الأضداد في معرفة آيات الله، فبيّن أسس العقل الرحاني، وطريقة التعبير عن المعارف، شارحا مجموعة من المفاهيم كالقدر والمقدار، والعدد والإحصاء، والتغيرات الكمية والكيفية. ثم انتقل إلى العقل الشيطاني ليعدد الأبواب التي يعمل من خلالها الشيطان الفعلاني، فالأول هو الربط بين حدثين متتاليين ربطا وهميا، والثاني هو الخلط بين قدرة الله ومشيتة، والثالث الخلط بين العلم والأخلاق والتقوى، والرابع هو الاعتماد على الرباط المنطقي المجرد بين المقدمات والنتائج، والخامس هو إسقاط أهواء الإنسان وأمانيه الخاصة على الواقع الموضوع. ثم لخص العقل الشيطاني بأن الصورة الموجودة في الأذهان غير مطابقة للأشياء الموجودة في الأعيان، وتلك وظيفة الشيطان الفعلاني.

- وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن أنواع المعرفة ونسبيتها، فرأى أن لها ثلاثة أنواع:
- (١) المعرفة الفؤادية المرتبطة مباشرة بالحواس .
 - (٢) المعرفة الخبرية وهي أن يتواتر النبأ عن طريق الخبر.
 - (٣) المعرفة النظرية الاستنتاجية .

ثم أخذ يميز بين مفاهيم متشابكة كالزمن والوقت والدائم والباقي . . فالزمن له وجود موضوعي وفيه حركة الأشياء، والوقت هو الزمان المعلوم وله نسبيته . والدائم هو السكون واللزوم، وقد استعمل الكتاب مفهوم الدوام على أنه محور الزمن، وأما الباقي فالبقاء ضد الفناء، والباقي هو الذي يبقى على ما هو عليه.

وما دام الموضوع الأساسي هو نظرية المعرفة القرآنية، فكان لابد للسيد المؤلف أن يتحدث عن الوحي وعلم الله وقضائه، وأما الوحي فهو نقل المعلومات والأوامر والنواهي بعدة طرق هي:

علم الفكر

- أ- الوحي عن طريق البرمجة الذاتية ، كما في البيئة الجينية للكائنات الحية .
 ب- الوحي عن طريق التشخيص كالرسل التي جاءت إبراهيم بالبشرى .
 ج- الوحي عن طريق توارد الخواطر وهو وارد عند كل البشر .
 د- الوحي عن طريق المنام ، وهو أحد أنواع الوحي للأنبياء ، وهو الرؤيا الصادقة لغير الأنبياء .
 هـ- الوحي المجرد وهو أن يأتي جبريل ويلتبس مع النبي (ص) ، ويسجل الآيات الموحاة مباشرة في الدماغ .
 و- الوحي الصوتي كالذي جاء إلى موسى (ص) .

أما علم الله فهو أرقى أنواع العلم ، وهو علم تجريدي بحت ، ويحمل الصفة الرياضية المتصلة والمنفصلة ، أى أن علم الله هو علم رياضي ، لأن الرياضيات أرقى العلوم وتتصف بالدقة والتنبؤ . أما علم الله بالسلوك الإنساني فهو علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان .

وقد رأى السيد المؤلف أن قضاء الله يعني الإرادة الإلهية النافذة المتأتية من خلال كلماته ، أي الوجود وقوانينه الموضوعية ، وهو نوعان : أمر (ضد النهي) جاء في أم الكتاب ، وأمر شرطي نافذ جاء في القرآن . . .

ثم خصص الفصل الرابع لموضوعات (الأعمار والأرزاق والأعمال) ، فأكد السيد المؤلف أن أعمار الإنسان غير ثابتة بل متغيرة ، فهناك شروط موضوعية تؤدي إلى نقصان الأعمار ، وأخرى تؤدي إلى زيادتها . أما الأرزاق فهي إنما تأتي من خيرات الطبيعة ومن العمل . ثم عرّف في موضوع الأعمال مجموعة من المفاهيم ، فرأى أن العمل هو حركة واعية يقوم بها الإنسان على وجه العموم . والفعل هو عمل معرف محدد على وجه الخصوص . والصنع يدل على نتاج العمل . والكسب هو المددود الإيجابي للعمل . والخلق يعني التقدير قبل التنفيذ ، ولا يعني الإيجاد من العدم . والتسوية تكون بعد الخلق وهي التنفيذ الكامل للتصميم . والجعل هو الانتقال من حالة إلى حالة والتغير في الصيرورة . والقدر هو الوجود الموضوعي للأشياء وظواهرها خارج الوعي الإنساني .

العلم والفكر

والحرية هي إرادة إنسانية واعية دائمة الحركة بين النفي والإثبات . والتقدمية هي الانتقال من درجة الحرية كما وكيفا إلى درجة أعلى في كل نواحي الحياة .

والديمقراطية هي ممارسة الحرية من قبل مجموعة من الناس ، ضمن علاقات معينة ، وفقا لمرجعية معرفية وأخلاقية وجمالية . . .

الباب الثالث

أم الكتاب والفقه والسنة

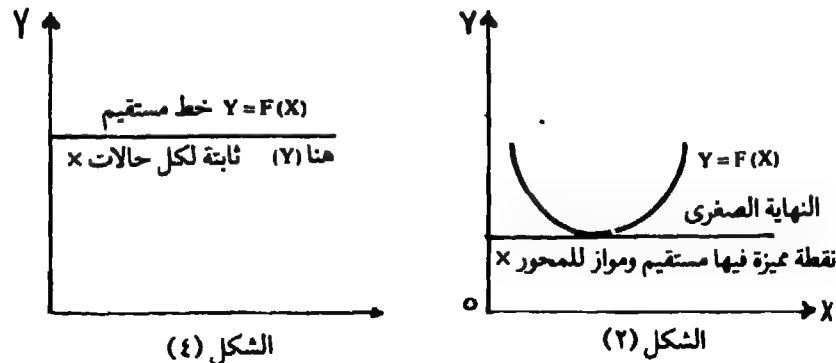
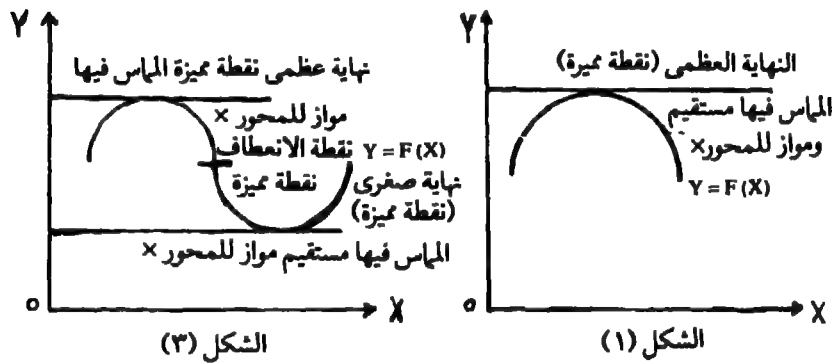
الحق أن هذا الباب هو أهم أبواب الكتاب ، وقد سمي بعنوانات فصوله الثلاثة . ففي الفصل الأول (أم الكتاب) يبدأ السيد المؤلف بتمهيد هام جدا يؤسس فيه لنظرية فقهية ، مستعينا بعلم الرياضيات والتوابع المستمرة ، ليعتمد عليها في مسألة الحدود في التشريع والعبادات وحالاتها الدنيا والعليا .

يبدأ أولا بالإشارة إلى خصيصة أساسية للدين الإسلامي في رسالة محمد (ص) ، وهي صلاحها لكل زمان ومكان ، فيرى أن هذه الخاصية لا يمكن فهمها إلا إذا فهمنا صفتين أساسيتين من صفات الدين الإسلامي ، وهما من المتناقضات ، حيث إن الحركة الجدلية بينهما هي حركة تناقضية ، وهذان النقيضان هما الاستقامة والحنيفية ، حيث يكمن فيهما جدل التشريع وتطوره ، ودونهما يستحيل فهم الدين الإسلامي فهماً معاصراً ، والافتناع بصلاحيته لكل زمان ومكان ، فالاستقامة جاءت في قوله تعالى : (اهدنا الصراط المستقيم . . هداي ربّي إلى صراط مستقيم - وأن هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه . .) أما الحنيفية فجاءت في قوله تعالى : (ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين - فأقم وجهك للدين حنيفاً . . - إن إبراهيم كان أمة قانتاً لله حنيفاً . .) فالحنيف تعني الميل والانحراف ، والاستقامة ضد الانحراف وتعني الانتصاب . . وإن قوة الدين الإسلامي تكمن في استقامته وحنيفيته معاً ، لأنه يتولد عن هذين النقيضين مشات الملايين من الاحتمالات في التشريع وفي السلوك الإنساني ، بحيث تغطي كل مجالات الحياة الإنسانية في كل زمان ومكان .

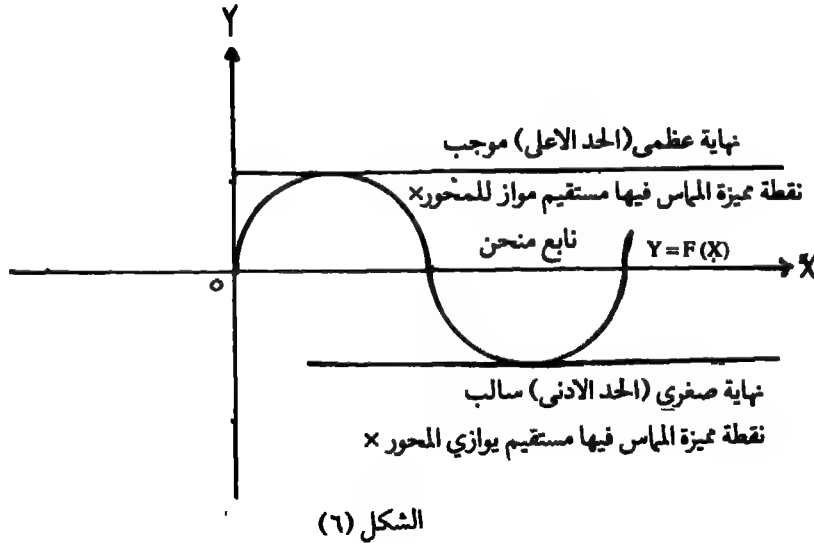
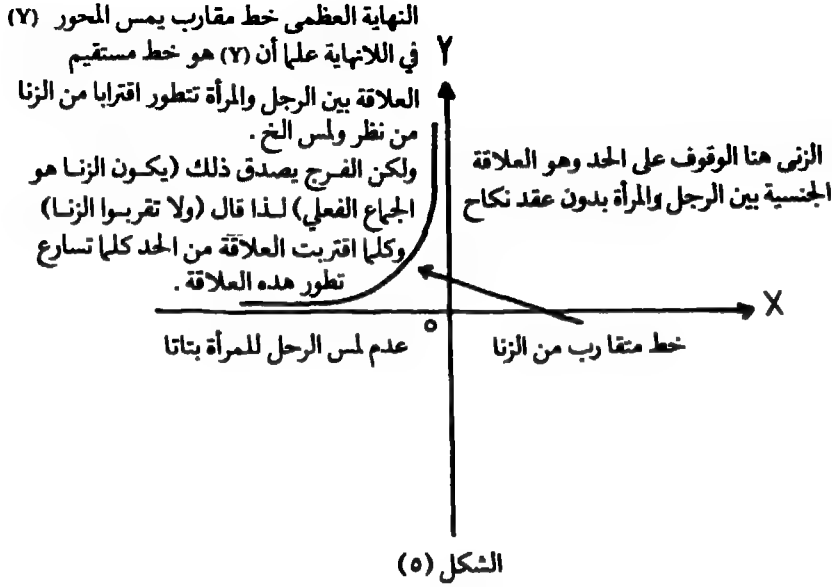
حساب التفاضل والتكامل

وصفة الحنيفية أي الميل والانحراف تكون في التشرع وفي الطباع والعادات والتقاليد، ونطلق عليها صفة التغير (المتغيرات)، ولذلك يجب أن يكون هناك ثوابت لتشكل علاقة جدلية مع المتغيرات، وهذه الثوابت سميت (الصرائط المستقيم).

ثم ينتقل السيد المؤلف إلى التوابع المستمرة ليحدثنا حديثاً رياضياً عن علاقة التابع بمتحول أو متحولين، جاعلاً الحنيف هو المنحني نقيض المستقيم، معدداً الحالات التي يأخذها هذا التابع المنحني الحنيف، ونهاياته العظمى والصغرى، وحدوده العليا الموجبة والدنيا السالبة، موضحاً هذا كله بالأشكال التالية:



عالم الفكر



حلال المال والفكر

وإذا تمّ فهم هذه الخاصية فإنه يستطيع فهم الإسلام بشقيه المستقيم والحنيف، على حد تعبير السيد المؤلف، فالحنيفية هي التابع الذي هو منحني أصلاً، والاستقامة هي حدود تحقيق هذا التابع المتمثلة بالنهايات، والتشريع الإسلامي يحمل خاصتي الانحناء والاستقامة معاً، وهو مبني على مبدأ النهايات أو الحدود المستقيمة، وهي حدود الله التي تُشكّل مع الفرقان الصراط المستقيم، ونحن نحنف ضمنها.

ويقرر السيد المؤلف أن هذه الحالات جميعاً من النهايات والحدود قد وردت في أم الكتاب، فحالة الحد الأدنى مثلاً وردت في آيات المحارم (النساء ٢٢ - ٢٣) وفي لباس المرأة (سورة النور ٣١)، وحالة الحد الأعلى وردت في عقوبات السرقة والقتل وحالة الحدين الأدنى والأعلى معاً وردت في آيات الميراث (النساء ١١ - ١٢ - ١٣)، وفيها يسمح بالحركة ضمن هذه الحدود، فمثلاً أعطي الذكر في هذه الآيات الحد الأعلى ٦، ٦٦٪ (مثلي الأنثى)، وأعطيت الأنثى الحد الأدنى ٣، ٣٣٪ (نصف حصة الرجل)، ولذلك يمكن للاجتهاد حسب الظروف الموضوعية أن يقرب الفرق بينهما حتى التساوي الكامل.

وبعد التمثيل لجميع الحالات ينتقل إلى موضوع الربا والزكاة والصدقات، وقد انتهى إلى وضع أسس النظام المصرفي الإسلامي ضمن ثلاثة بنود:

- (١) لا يعطى مستحقو الزكاة والصدقات قروضاً بل هباتٍ دون مقابل.
- (٢) يمكن إعطاء قرض دون فائدة لأصحاب الصدقات، وهي معاملة الحد الأعلى.
- (٣) لا يوجد قرض مفتوح الأجل قد تبلغ الفوائد فيه أكثر من ضعف المبلغ، لأن هذا هو الحد الأعلى. ثم تحدث عن العبادات وأنواعها من خلال نظرية الحدود السابقة إلى أن وصل إلى موضوع الفرقان أو الوصايا العشر، ففرّق بين نوعين من الفرقان؛ عام وخاص؛ الأول هو الحد الأدنى من التعاليم الأخلاقية الملزمة لكل الناس، وهو القاسم المشترك بين الأديان، وقد جاء مختصراً في سورة الأنعام (١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣). ثم شرح السيد المؤلف هذه الوصايا على نحو موسع وإحدى تلو الأخرى. وأما الثاني من الفرقان، أي الخاص، فقد جاء في سورة الفرقان (٦٤ - ٧٤)، وهو خاص بأئمة المتقين وليس لكل الناس.

عالم الفكر

وبعد الحدود والوصايا يقف عند مصطلحي المعروف والمنكر، ثم موضوع التعليمات الخاصة بالنبي (ص). الواردة في الآيات المبتدئة بعبارة (يا أيها النبي)؛ ليؤكد أنها تعليمات وليست حدوداً أو تشريعات، والتقييد بها فيه مصلحة للناس دون أن يستدعي ذلك غضبا أو رضى من الله.

. ثم جاء الفصل الثاني (السنة)، وهو فصل صغير إذا ما قيس بسابقه، وبعد أن مهد بتعريف السنة على أنها منهج في تطبيق أحكام أم الكتاب بيسر وسهولة دون الخروج عن حدود الله، قسّم السنة إلى فرعين، سنة الرسالة وسنة النبوة، ففي الأولى يجب التمييز بين الحدود والعبادات والأخلاق والتعليمات؛ لأن هناك أوامر خاصة بالنبي. وإطاعة الرسول تنقسم إلى نوعين: متصلة ومنفصلة، فالطاعة المتصلة هي المنبججة مع طاعة الله، وقد جاءت في الحدود والعبادات والأخلاق، كما في لباس المرأة، إذ ورد في الكتاب الحد الأدنى وهو ستر الجيوب، وورد عن الرسول الحد الأعلى؛ وهو أن المرأة كلها عورة عدا وجهها وكفيها، أما الطاعة المنفصلة عن طاعة الله فهي طاعة للرسول في حياته فقط باعتباره قائدا وقاضيا ورئيس دولة

وأما سنة النبوة فهي اجتهاد النبي (ص) في تطبيق أحكام الكتاب آخذا بعين الاعتبار العالم الموضوعي الذي يعيش فيه متحركا بين الحدود، وفي هذا كان الرسول (ص) الأسوة الحسنة لنا إلى يوم الدين.

ثم تحدث السيد المؤلف عن السنة النبوية في العمل الثوري وبناء الدولة، ووقف عند ما أسماه بمفردات قاموس الثورة النبوية. وبعد ذلك تحدث عن جمع الحديث وتدوينه وفهمه مؤكدا أن جمع الحديث كان بسبب سياسي، مشيرا إلى التيار الحزفي في فهم كلام الرسول، المعتمد على النقل فقط، والذي عدّه اتجاهها سلبيا، ثم شفع ذلك بالتيار الثاني العقلي المتمثل بالمعتزلة... ثم لخص نتائجه واضعا نهجا لإعادة النظر في كتب الحديث.

أما الفصل الثالث (الفقه الإسلامي) فقد بدأه بالحديث عن أزمة الفقه الإسلامي التي رآها تنطلق من خطأ في المنهج، فالمفسرون - في رأيه - ظنوا أن القرآن على غرار

حلال الفكر

التوراة، فكلاهما فيه كونيّات وقصص، ففسروا القرآن بالتوراة غير معتبرين خاصية التشابه. وكذلك الفقهاء ظنوا أن شريعة محمد (ص) هي شريعة عينية كشريعة موسى (ص) لا شريعة حدودية. وكذلك أيضا فيما يتعلق بالسنة النبوية إذ فهمت فهما خاطئاً على أنها عين الحديث.

ثم وضع تعريفا مغايرا للتشريع الإسلامي، وهو أنه تشريع مدني إنساني ضمن حدود الله، وهو تشريع حنفي متطور يتناسب مع رغبات الناس ودرجات تطورهم، وبعد ذلك حدد المفاهيم الخاصة بمبادئ هذا التشريع وهي الكتاب والسنة والقياس والإجماع، فالكتاب يجب التفريق فيه بين الحدود والعبادات والوصايا والتعليمات. والسنة النبوية هي منهج في الحركة بين الحدود. والقياس هو قياس الشاهد على الشاهد ضمن الحدود. والإجماع هو إجماع أكثرية الناس على قبول التشريع المقترح بشأنهم. ثم وضع الشروط التي يجب توافرها في التشريع الاسلامي المعاصر من خلال الأسس السابقة نفسها، مشرا بعد ذلك إلى نتائج الفقه الإسلامي في يومنا هذا.

ثم تحدث عن فلسفة القضاء الإسلامي والعقوبات في إطار نظريته الحدودية، لينتقل بعد ذلك إلى موضوع هام طرح فيه أنموذجا للفقه الجديد في دراسة موضوع المرأة في الإسلام، فعالج مجموعة من القضايا، كانت أولاها قضية تعدد الزوجات، ووضح أن الآية (٣) من سورة النساء الخاصة بهذه المسألة هي آية حدودية؛ أعطت حدود الكم وحدود الكيف، ورأى أن التعدد في الزوجات خاص بالأرامل ذوات الأيتام.

أما قضية لباس المرأة فقد أظهر فيها رأيا جديداً، إذ شرح الآية (٣١) من سورة النور من خلال نظريته الحدودية، وقسم الزينة إلى ثلاثة أنواع:

(١) زينة الأشياء: وهي إضافة أشياء لشيء أو لمكان لتزيينه كالديكورات والحلي والمكياج

(٢) زينة المواقع أو الزينة المكانية: كالحدايق التي تبقى على حالها دون أن نضيف إليها شيئا، وهذا النوع من الزينة هو المقصود في الآية (٣١) من سورة النور.

(٣) الزينة الشيثية والمكانية معا.

المرأة والفكر

ومن الزينة المكانية جَسَدُ المرأة كُله، وينقسم إلى قسمين: قسم ظاهر بالخلق كالظهر والبطن والرأس والرجلين، وقسم غير ظاهر بالخلق، أي أخفاه الله في بنية المرأة وتصميمها، وهو الجيوب، والجيب من قولنا (جِبْتُ القميص) أي قَوَّرْتُ جيبه، والجيب هو فتحة لها طبقتان لا واحدة؛ لأن الأساس في (جيب) هو فعل (جوب) ويعني الخرق في الشيء. وعلى هذا الفهم يشرح السيد المؤلف الجيوب في المرأة بأن لها طبقتين مع خرق، وهي ما بين الثديين وتحتها، والإبطين، والفرج، والإليتين، فهذه كلها جيوب يجب على المرأة تغطيتها تبعاً لقوله تعالى: (وليضربن بخمرهن على جيوبهن) ولكن يمكن إبداء هذه الجيوب للثمانية المذكورين في الآية المشار إليها، إلا أن العيب يفرض سترها. فالحد الأدنى المفروض على المرأة في لباسها ورد في سورة النور وهو تغطية الجيوب المخفية، وقد جاء اللباس المتمم في سورة الأحزاب (الآية ٥٩) ولكنها آية تعليم وليست آية تشريع.

ثم يحدث المؤلف عن العلاقة بين الرجل والمرأة بنوعيهما، العلاقة العاطفية والعلاقة الاقتصادية الاجتماعية، موضحاً مفهوم القوامة في قوله تعالى: (الرجال قوامون على النساء) فيبين أن للقوامة علةً محددة مذكورة في تنمة الآية، وهي التفضيل، أي القوة الفيزيائية، والنفقة أي القوة المالية الاقتصادية، وبذهاب العلة يذهب المعلول، وعليه يمكن أن تتقل القوامة إلى المرأة.

ثم عرج على قضية العقد والطلاق، واعتبر الطلاق الشفهي لغواً، لأن الطلاق عنده لا يكون إلا عن طريق القضاء حصراً.

الباب الرابع

في القرآن

وهو الباب الأخير في الكتاب وقد خصص فصله الأول لموضوع (الشهوات الإنسانية)، فعرف الغرائز والشهوات على أن الأولى رغبات غير واعية ذات منشأ فيزيولوجي بحث، والثانية رغبات واعية ذات منشأ معرفي اجتماعي. وبها أن الشهوات

حلال الفكر

الإنسانية هي أشياء متمكنة في سلوك الإنسان ، فيجب على أي نظام سياسي اقتصادي مبني على أسس إسلامية أن يأخذ بعين الاعتبار أموراً حددها الكاتب بمجموعة من النقاط أهمها : التجديد ، والحواجز المادية ، والملكية الشخصية ؛ والمواد الخام ؛ وعدم الإفراط والتفريط ؛ والخيفية ؛ والنظام المصرفي ؛ والحفاظ على البيئة والعدالة .

ثم انتقل إلى أسس المفاهيم الجمالية في الشهوات الإنسانية ، فتحدث عن نشأة المعايير الجمالية وتطورها وترافقها مع المعرفة الإنسانية ؛ مفصلاً في ذلك ؛ ليتهي بالحديث عن مفاهيم الجمال في الإسلام موضحاً موقف الكتاب من الفنون ، فرأى أن الكتاب لم يمنع فنون الكلمة لكنه انتقد ظاهرة عدم الالتزام في الشعر والأدب ، وسمح بالرسم والنحت ولم يمنعها مطلقاً ، وكذلك الغناء بدليل استقبال الأنصار للنبي بالغناء الجماعي .

أما الفصل الثاني والأخير فقد عالج موضوع (القصص في القرآن) ، وقد بدأه السيد المؤلف بقصة نوح مبينا الاستنتاجات المستقاة منها ، فنوح (ص) هو أول بشر يوحى إليه وقد أرسل الله معه رسلاً من الملائكة ، وكان يحمل الوحي عنده يتضمن الإنذار والتقوى وهي الرسالة ، والرحمة وهي النبوة المشتملة على التوحيد وتعليم ركوب الماء والتبشير بالبنين والاستقرار .

ثم انتقل إلى هود (ص) فبين طريقة الوحي إليه المشابهة لطريقة نوح (ص) ، وهي إرسال رسل من الملائكة المسماة بالندى ، وقد اشتملت رسالته على التوحيد والاستغفار والتوبة أما نبوته فهي تأكيد نبوة نوح (ص) .

ثم بحث السيد المؤلف موضوع الأنبياء والرسل عموماً ذاكراً أسماءهم الواردة في القرآن مستتجاً عددهم ، ثم تحدث عن الزبور نبوة داود (ص) ثم أشار إلى النسب بين الأنبياء وذرياتهم .

الخاتمة :

لخص السيد المؤلف في خاتمته بعض نتائج قراءته للإسلام واقفاً عند بعض

عالم الفكر

المسائل المستخلصة مما تم عرضه كمسألة تعريف الإسلام ، وفصل الدين عن الدولة ؛ وإسلامية الدولة العربية بالمنظور المعاصر ؛ وأزمة العقل عند العرب ؛ والعروبة والإسلام .

آراء الباحثين حول الكتاب :

لقد استعرضنا في الصفحات السابقة كتاب الدكتور محمد شحرور الضخم المسمى (الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة) والذي كتبت عنه أقلام عديدة في دمشق وببيروت والقاهرة ، ومن هنا يجدر بنا قبلولوج في دراستنا النقدية لهذا الكتاب أن نتحدث عن أهم المحاور والنقاط التي أثارها أصحاب هذه المقالات مراعين تسلسلها الزمني قدر الإمكان :

(١) الأستاذ الدكتور نعيم اليافي :

لعل أول من كتب عن هذا الكتاب هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي في (الأسبوع الأدبي) ، إذ تحدث عنه مستعرضاً منهجه وأبوابه وأطروحاته وأفكاره دون أن يعطي أحكاماً نهائية ، بيد أنه وقف عند نقطتين هامتين اختلف فيهما مع المؤلف ، فوضح أن كل حديث عن النص القرآني بعيداً عن علمي أسباب النزول والناسخ والمنسوخ وعن مبدأ المصالح المرسلة هو حديث قليل القيمة ، ثم أشار الدكتور اليافي إلى أن الكثير من الأحكام والتناجج بحاجة إلى إعادة نظر أو إنعام من قبل المؤلف . . . ثم اعتذر عن العجالة التي حددت عمله ؛ آملاً أن يعود ثانية إلى الكتاب ليمنحه ما يستحق من جهد وعمق ودراسة^(٨) . ولكن القاريء في الحقيقة لا تخفى عليه نبرة الإعجاب التي أسبغها الدكتور اليافي على الكتاب ، وقد ناقشته ذات مرة بهذا الأمر ، فأجابني بقوله : ((إنها صدمة المفاجأة))

(٢) الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي :

أما مجلة نهج الإسلام فقد نشرت عدة مقالات حول هذا الكتاب ، كانت أولها

#

العلم والفكر

السياق التاريخي بالمعنى الاجتماعي والثقافي لكل من الطرفين موضوع القراءة . أما الخصيصة الثالثة فهي أنها قراءة تلويئية بسبب إهدار التاريخية وتحكم الغرض المسبق بآليات القراءة ، ومن ثم انحرافه بها عن القراءة التأويلية إلى القراءة التلويئية التي تستنطق النصوص الدينية بكل جديد يكشفه الآخر الغربي لتخدير النفس وتناسي التخلف .

وفي الإجابة عن السؤال الذي طرحه في العنوان يؤكد الدكتور أبو زيد أن كل مشروعات التلفيق والقراءة العصرية تتزامن بطريقة أو بأخرى مع مرحلة من مراحل أزماننا في طريق اللحاق بالتقدم ، والكتاب هو تعبير عن الأزمة التي عاشها الواقع الإسلامي في السنوات العشر الأخيرة .

ويختتم الدكتور أبو زيد مقاله بحكم نهائي يقول فيه ^(١٢) : « إن الكتاب في النهاية يكاد يعلن عن إفلاس كل المشروعات التلفيقية فالإسلام لن يتجدد بالطلاء الزائف من هنا أو هناك بل بالفهم العميق لتاريخيته . . . ولن يتحقق هذا الفهم بأن نكون عالة على عقول الآخرين وموائدهم بل بالمشاركة الحقة في صنع التقدم . . . وهذا الأمر . . . لا سبيل إليه إلا بتحرير العقل من عبادة النصوص . . . وهل يتحقق ذلك إلا بعد أن يتحرر الإنسان العربي من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره . . . »

(٥) الدكتور محمد شحرور :

وبعد ذلك نشرت «الهلal» مقالا بعنوان : (حول القراءة المعاصرة للقرآن) للدكتور محمد شحرور ردًا على التعليق السابق للدكتور نصر حامد أبو زيد ^(١٣) ، ونحن نظن أن هذه المقالة لم يكتبها الدكتور شحرور نفسه ؛ وإن سميت باسمه ، وإنما الكاتب هو الدكتور جعفر دك الباب الذي قدم كتاب الشحرور وشارك في صياغة أحد فصوله ^(١٤) ؛ لما في هذه المقالة من إشارات توحى بذلك ^(١٥) ، المهم أن صاحب المقالة - ولنفرض مؤقتًا أنه الدكتور شحرور - يأخذ على الدكتور نصر أنه اجتزأ من الكتاب نصوصا مبتورة ، وأنه صنّف الكتاب مع القراءة التلويئية المغرضة دون أن يحدد

حالة الفكر

مواصفات التولينية غير المفروضة ؛ ومواصفات التأويل المنتج ، ثم يتهمه بأنه أخطأ حين اعتبر أن المصحف نص من التراث ، وبأنه ينتمي إلى الرأي القائل بأن هذا المصحف هو من عند الله ، ولكنه مرحلي ذو سياق تاريخي زمني ومكاني . ثم يصحح ما سماه المغالطات ، فيتحدث عن نظرية الوجود الإنساني التي شُرحت في كتابه ، وعن حدودية الشريعة . ويرى من ثم أن الدكتور نصر أخطأ ودمج النص الإلهي مع التراث والتاريخ وأغفل خاصتي التشابه والحدود . ثم ينهي الدكتور شحور مقالته بفقرة سماها (تحرير العقل العربي) يقول فيها : «دعا الناقد إلى تحرير الإنسان من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره ودعا إلى ثورة شاملة . . . هذه التعابير والمصطلحات المكررة في كل مهرجان خطابي وفي كل مناسبة سياسية واجتماعية ، سمعتها من أناس مارسوا الوصاية الفكرية والسياسية والدكتاتورية تحت هذا الشعار (١٦)» .

(٦) الدكتور نصر حامد أبوزيد :

بعد أن اطلع الدكتور نصر حامد أبوزيد على الرد السابق كتب مقالته الثانية (١٧) : (المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية) ، واستحسن في البدء استجابة السيد المؤلف ، وتجاوز بعض العبارات ذات الهجوم الشخصي ، ليركز على الخلاف المنهجي والفكري الجوهرية بينه وبين الدكتور شحور ، وهو مسألة «التاريخية» ، فوضح مفهوم التاريخية في أن الإنسان كائن تاريخي يقع فعله في التاريخ ، ويتشكل بالتاريخ ، ويتمثل الفعل الإلهي في التاريخ في إرسال الرسل ، وتنزيل النصوص الدينية ، دون أن يكون هذا الفعل الإلهي تجاوزاً لقوانين التاريخ ، أو إلغاء لها ، وذلك لأن الإنسان طرف في هذا الفعل ، والنصوص الإلهية رسائل من الله للإنسان ، مهمتها تعديل مساره ، لذلك يختار الله لغة الإنسان ، وهي ظاهرة اجتماعية تاريخية ثقافية ، فشرط المخاطب وهو الكائن الاجتماعي التاريخي - هي المحددة أساساً لشفرة الرسالة وآلياتها ، ومن هنا يمكن القول بأن النصوص الدينية هي نصوص تاريخية الدلالة ، لا يمكن استنباط دلالتها إلا بالعودة إلى السياق المنتج لهذه الدلالة ، المرهون بالسياق الثقافي الاجتماعي .

عالم الفكر

ثم وضع الدكتور أبوزيد معنى القراءة التلويينية المغرضة بأنها القراءة التي تتجاهل السياق المنتج للدلالة، وتقفز إلى إضفاء إيديولوجيتها الخاصة زاعمة أنها الدلالة التي تنطق بها النصوص، وإخضاع التأويل لأغراض نفعية مباشرة خاصة. أما القراءة التأويلية المنتجة فهي القراءة التي تستنبط الدلالة من خلال العودة إلى السياق، وتنتقل انتقالاً هادئاً من الدلالة إلى المغزى. ويُنهي الدكتور أبوزيد حديثه بالتركيز على محور الاعتراض ذاكرًا أن ((العودة إلى التراث والنصوص لاكتشاف ماسبق اكتشافه تعبير عن العجز العقلي والكسل الذهني، وتلك حالة تساهم في تثبيت حالة الركود العامة التي نعيشها، ولذلك دعونا إلى التحرر من سلطة النصوص، وتحرير الإنسان من كل مايكبل حركته وما يعوق نشاطه الإبداعي وهي الدعوة التي شاء شحورر أن يسخر منها رابطاً بينها وبين الأنظمة الشمولية...)) (١٨)

(٧) الأستاذ سليم الجابي.

ثم صدر في دمشق كتاب أراد صاحبه أن يرد على كتاب الشحورر، وهو الأستاذ سليم الجابي الذي وضع لكتابه عنواناً ظريفاً هو:

((القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحورر مجرد تنحيم — كذب المنجمون ولو صدقوا)) وفي هذا الكتاب اتهم الأستاذ الجابي المؤلف بأنه تهجم على السلف وسفّه آراءهم، ثم أشار إلى أنه نقض كل ما قدّمه المؤلف من أدلة قائلاً: ((وسلاحي في هذا كله مقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، وتغاضيت عن سطحية الدكتور شحورر وضعفه اللغوي والتواء أساليبه)) (١٩) كما ردّد كثيراً أن أقوال المؤلف هي أقرب إلى الظن والتنجيم، وأكد أن الله قد أحبط عمل الدكتور شحورر، ثم ختم مقدمته بعبارات أظرف من العنوان قائلاً: ((والأيام بيننا ولكل حادث حديث)) (٢٠)

والحقيقة أن ما أشار إليه الأستاذ الجابي من تسميه المؤلف لآراء السلف وسطحيته وتنجيمه وضعفه اللغوي... ينطبق على رده هو تماماً، فلقد اتهم (الجابي) بعض المفسرين بالغفلة وعدم الفطنة في الصفحة ٣٣، وبدت مظاهر التسطح في رده في أنه

استطاع أن ينقض النظرية المعرفية الإنسانية التي قُدِّمَتْ في القراءة المعاصرة بدليل ساطع قاطع هو أن الدكتور شحرور مُذْمِنٌ على التدخين ! أما لغته المستخدمة في الرد وفي تفسير نصوص القرآن ففيها من السقم والفحش في الخطأ مالا يحدر أن يتسرب إلى لغة رجل يحاول أن يفسر نصوص القرآن اللغوية ، إلا إذا فهم على نحو آخر سرّ، تغاضيه عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي . فمن مقومات لغة السيد الجاي قوله . (٢١)

((وأنكم مأمورين بذلك . (٢٢) - كان بينها وبين مقدمة السورة ارتباطاً عضوياً معنوياً (٢٣) . . . والنبا يعني الخبر الصادق ذو الشأن العظيم (٢٤) - لكونها اسمان لشخصية واحدة (٢٥) - فلو كان الفرقان شيء والقرآن شيء آخر (٢٦) - البشارة التي وعد الله بها بنو إسرائيل (٢٧) - إن المراد من (المغضوب عليهم) بني إسرائيل (٢٨))) . ١٠ هـ وظهر الظن والتنجيم عند الأستاذ الجاي في تفسيره (حم) على أنها اختزال لاسمير من أسماء الله الحسنى ، هما (حميد مجيد) (٢٩) - فهل يختلف هذا عن الظن والتنجيم في شيء ؟ ! وإلا فلماذا تدل الحاء على الحميد ولا تدل على الحكيم أو الحليم ؟ ! ولماذا تدل الميم على المجيد ولا تدل على المتين أو المعين ؟ ولذلك لاستغرب عندما عدّ الدكتور صبحي الصالح - رحمه الله - مثل هذه الأقوال من التخرصات والظنون وتأويلات شخصية مردّها هوى كل مفسر وميله . (٣٠) وأخيراً جدير بنا أن نشير إلى ما هو أشد ظرفاً وطرافة في كتاب الأستاذ الجاي ، وهو رأيه القاضي بأن علم القرآن فوق علم البشر جميعهم وحتى يوم الدين . . وأن بيان القرآن على الوحه الصحيح بيده مقالده سبحانه وتعالى ، وأنه سيكشف على ما فيه أول بأول . . .)) (٣١)

فما دام الأمر كذلك كيف استطاع الأستاذ الجاي أن يفسر عددا كبيرا من الآيات جاعلاً من تفسيره حجة دامغة على كثير من القضايا ؟ وكيف بنى نقاشه وبراهينه وتوصل إلى هذا الرد ؟ أترأه التأيد والإفهام من الرب ؟ أفيكون الإله قد اختصه دون سواه بهذا الفضل وذاك الكشف ؟ !!

أجل . . فلقد أشار في المقدمة إلى أن الله أيده ((في هذا الرد تأييدا عجيبا))

حَمْدُ الْمَلِكِ

وكذا قال أيضا : ((هذه الأمور والملاحظات وتجهني إليها ربي بفضل خاص منه .
ويختص بفضلته من يشاء من عباده ، وقد كشف علي أسساً ستة تضمن قوله . . .))
!!(٣٧)

(٨) الأستاذ محمد شفيق ياسين :

ثم عادت مجلة (نهج الإسلام) ونشرت ثلاث مقالات متتالية هي قراءة نقدية في
مؤلف (الكتاب والقرآن) للأستاذ محمد شفيق ياسين .

وقد وقف في مقالته الأولى (٣٨) على أمور محددة ليست عظيمة الأهمية إذا ما قورنت
بكثير من القضايا الحساسة جداً التي طرحها مؤلف (الكتاب والقرآن) . فكان مما
اعترض عليه الأستاذ ياسين تقسيم الآيات المتشابهة والمحكمة ، وتفسير السبع المثاني ،
وبعض المفردات والمصطلحات .

أما مقالته الثانية (٣٩) : (الحدود في الإسلام) فقد حاول فيها أن يعالج قضية من
أهم قضايا الكتاب وهي مفهوم الاستقامة والحنيفية التي أدت إلى مسألة الحدود
بالتدرج بعلم الرياضيات ، وهذه القضية أعدها أجراً ما طرح منذ بداية عصر النهضة
حتى الآن ، لما يترتب عليها من نتائج ، كمسألة لباس المرأة ، وإن لم يُشر الأستاذ ياسين
إلى ذلك .

وفي مقالته الثالثة (٤٠) عالج موضوع السنة ، ووضح فُهم المؤلف لها ، ثم أراد أن
ينقض فيها كل ما طرحه المؤلف ، وخاصة تفريقه بين النبوة والرسالة ، وفهمه لها ، وفي
فرضية الطاعة المتصلة والطاعة المنفصلة وحاول في ذلك كله أن يقدم التصويب فيما
اعتقده خاطئاً ، شارحاً مفهوم السنة وما يتعلق بها بالاستناد إلى التراث السلفي مما ورد
في الفقه والتاريخ الإسلاميين ، وإلى شرح بعض المفردات لغوياً .

عالم الفكر

(٩) الأستاذ طارق زيادة

أما مجلة (الناقد) فقد نشرت مقالا للأستاذ (طارق زيادة) حول (الكتاب والقرآن) بعنوان (طرافة في التقسيم وغرابة في التأويل)^(٣٦). وقد وافق الأستاذ زيادة على صحة النظرية البيانية التي يستند إليها المؤلف القائلة بعدم وجود مترادفات بين الألفاظ بل متباينات، ولكنه وجدها غير كافية وحدها لقراءة معاصرة للقرآن الكريم محددا لذلك أسباباً خمسة.

الأول: أن هذه النظرية ليست جديدة ولا تحمل من القراءة قراءة معاصرة، والمؤلف عندما يقتش بين مقاصد اللغة عن المتباينات ضمن المترادفات من الألفاظ فهو يتابع المنهجية الفكرية السلفية نفسها تحت غطاء رقيق من الحديث عن العلم المادي والحدل والانفجار الأول

الثاني: أن المؤلف يبني تفسيره لله والوجود والإنسان على مذهب أحادي هو الألسنية، قائلاً إنه اطلع على آخر ما توصلت إليه، دون أن يشرح لنا ما توصلت إليه، ومن ثم فهذا الهج ليس كافياً لتفسير حقائق الوجود الكبرى.

الثالث: هو عياب الخلفية الفلسفية عن الكتاب مع تأكيد المؤلف لأهمية الفلسفة، وذلك بسبب عدم تعمق الكاتب في المفاهيم الفلسفية.

الرابع: أن المؤلف لم يستند - إلا نادراً - إلى مراجع تسوّغ ما ذهب إليه، وكان في معظم مواقفه الفكرية تقريرياً دون أي تحليل.

الخامس: أن المؤلف أعطى لبعض الألفاظ والكلمات والتعابير تفسيراً قسرياً غريباً ليتلاءم مع وجهة نظره العلمية.

ثم ختم الأستاذ زيادة مقالته قائلاً (٣٧): «واعتقد أن مثل هذا الخطاب . . لا يدفع العرب والمسلمين إلى خلق تيار فكري نقدي عصري جديد يكون أساساً لخروجهم من مستنقع التخلف إلى آفاق القرن الحادي والعشرين»

علم اللغة

المنهج والأسس المعتمدة في القراءة المعاصرة

مادُمنا قد أشرنا بدايةً إلى أننا سندرس هذا الكتاب مركّزين على منهجه ، فلا بد إذن من إيجاز بنود هذا المنهج رغم طولها كما عُرِضَتْ من قِبَل المُقدِّم الدكتور جعفر دق الباب ، ومن قِبَل المؤلف نفسه :

قال الدكتور جعفر تحت عنوان «المهج الذي تبناه المؤلف» : إنه تبنى المنهج التاريخي العلمي المستنبط من اتجاه مدرسة أبي علي الفارسي التي بلورها ابن جني في الخصائص ، والجرجاني في الدلائل ومن جوانب نظرية ابن جني كما رآها :
- انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تطورياً ودراسة الأصوات وأنواع الاشتقاق .

- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي مؤكّدا نشأة اللغة في أوقات متلاحقة ومحافظتها باستمرار على اتساق نظامها .

- بحثه في القوانين الصوتية العامة المنبثقة عن الخصائص الفيزيولوجية للإنسان .
أما بعض جوانب نظرية الحرجاني كما رآها الدكتور جعفر فهي :

- انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تزامنياً وربطها بالوظيفة الإبلالية .
- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي وتأكيده لارتباط اللغة بالتفكير .

ثم عرض بعد ذلك المبادئ التي يقوم عليها المنهج العلمي التاريخي فكان منها :

- (١) التلازم بين النطق والتفكير ووظيفة الإبلاغ منذ بداية نشأة الكلام الإنساني .
- (٢) تدرّج التفكير الإنساني في اكتماله وتطوره من المشخص إلى المجرد ، وكذلك النظام اللغوي الموازي له . .
- (٣) إنكار الترادف .
- (٤) النظام اللغوي يؤلف كلاً واحداً ، وتشكل مستويات البنية اللغوية فيه علاقة تأثير متبادل فيما بينها .
- (٥) الاهتمام بالعام المطرد دون إهمال الاستثناءات .

محاضرة الفكر

ثم راح الدكتور جعفر يتحدث عن نشأة اللغة الإنسانية واستخداماتها وصفاتها العامة، كوحدة البنية التشريحية لجهاز الطق، ووحدة طرائق التفكير، والنزوع الاجتماعي، ثم أخذ يتحدث عن علم اللسانيات ومجال دراساته . . . (١١)

لقد آثرنا تلخيص استعراضات المقدم على طولها لنطرح بعد ذلك بعض الأسئلة التي لا شك جالت في ذهن القاريء:

(١) ما علاقة الكلام السابق بتقديم منهج كتاب يدرس نصوص القرآن؟ وهل يشكل ذلك منهجاً لعويا؟ ثم كيف يضع عنواناً عن المنهج اللغوي المتبنى ثم يدور بالقاريء في حديث عن نشأة اللغة وعن أصواتها وعلاقتها بالوعي الإسهابي والصفات العامة للغات الإنسانية والبنية التشريحية لجهاز النطق؟

بل السؤال الأهم لم يجئ هذا الشتات الذي يرهب القاريء في مقدمة الكتاب دون أن يكون له صلة مباشرة بالكتاب أو منهجه المتبع؟

(٢) وأمر آخر يجب أن يذكر ههنا وهو أن محور نظرية عبد القاهر الجرحاني - أصلاً - لا يتجلى فيما ذكره المقدم؛ بل يتجلى في نظرية النظم التي يدرس من خلالها الدلالة الناتجة عن التركيب النحوي وعلاقات التأثير بين روابطه وأبنيتها الداخلية، فعده أن المفردة لا تأخذ دلالتها الحقيقية وامتيازها إلا في سياقها؛ الذي تتفاعل فيه مع بنى التركيب، ولا قيمة لها خارج هذا السياق . . . فهل يا ترى طبقت هذه النظرية في الكتاب؟

(٣) أما ابن جني فقد كان اهتمامه منصباً على علم التصريف، فحاول أن يضع الأصول الكلية لهذا العلم، وكان يُعنى بالقياس عناية فائقة . . . فهل يا ترى استفيد من علم الصرف في فهم مفردات الآيات وبنائها الصرفي والمعنى الذي يضيفه عليها؟ لا يحق لنا أن نجيب الآن على هذه الأسئلة وتلك، فلابد من دراسة الظواهر أولاً وتحليلها، فهي التي ستعطينا النتائج التي نستطيع أن نفسر لنا كثيراً من هذه التساؤلات.

عالم الفكر

- ولم يكن المؤلف مختلفا كثيرا عن المَقْدَم في توضيح منهج الكتاب، وقد تحسّما
عناء الصبر والجَلْد ونحن نقرأ تحت عبارة «إن المنهج المتبع هو ما يلي» كلاماً مبغثاً عن
العلاقة بين الوعي والوجود المادي، ودعوة إلى فلسفة إسلامية معاصرة، وأنّ الكون
مادي والعقل قادر على إدراكه، وتدرج المعرفة الإنسانية من التفكير المشخص إلى
المجرد، والنظرية العلمية القائلة أن الكون نتيجة انفجار هائل، وأنه لم ينشأ من عدم بل
من مادة أخرى إلى آخر هذا الكلام الذي يبهر العيون والأبصار . . . حتى وصل
إلى حديثه عن الأسس التي اعتمدها في قراءته الجديدة للقرآن . . . ونوحزها على
النحو التالي :

- (١) مسح عام لخصائص اللسان العربي .
- (٢) الاعتماد على المهج اللغوي للفارسي المتمثل بابن حني والجرجاني .
- (٣) الاستناد إلى الشعر الجاهلي .
- (٤) الاطلاع على آخر نتائج علوم اللسانيات وإنكار الترادف .
- (٥) . الاعتماد على معجم مقاييس اللغة لابن فارس بشكل أساسي دون إغفال
بفئة المعاجم .
- (٦) صلاحية الإسلام لكل زمان ومكان .
- (٧) قابلية كل ما جاء في القرآن للفهم .
- (٨) احترام المؤلف عقلَ القاريء أكثر من احترامه لعواطفه .

ولا بد أن نضيف على هذه البنود تأكيدات المؤلف الصارخة لاتساع النهج
العلمي الموضوعي؛ واعتماده الدقة المتناهية والإكبار العظيم لعقل القاريء، ويمكننا
أن نستعير بعض عباراته المتناثرة في أنحاء الكتاب مثل :

- «سيجد (القاريء) فيه احتراماً شديداً وإكباراً عظيماً لفكره وعقله
- «كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي . . .»^(١١)
- «إن الأخلاق الإسلامية تلزم الإنسان أن يتحلّى بالأمانة العلمية .
- «المنهج المقترح في معالجة الكتاب والقرآن معالجة علمية»^(١٢)
- «وضعتُ منهجاً علمياً في فهم الكتاب»^(١٣) . . .

— «دقة المصطلح في الكتاب والمصطلحات الواردة في الكتاب ترقى ' إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا واعتقد في المستقبل أيضا . . » (٤٤)
 — «إننا مقيدون فقط بقواعد البحث العلمي والتفكير الموضوعي وبالأرضية العلمية في عصرنا . » (٤٥)

إن هذه الأسس المعتمدة في الكتاب ستكون نصب أعيننا ونحن ندرس هذا الكتاب، وسجعلها المنار الذي يهديننا في مناقشة أطروحات الكتاب ومعالجة قضاياها .

خصائص اللغة العربية

سنعالج في هذه المسألة مجموعة من القضايا الجزئية ؛ نستقري بها دعامة رئيسية من دعائم منهج الكتاب، وهي خصائص اللغة العربية التي اعتمدها، ونرصدها من خلال ثلاثة جوانب، جانب نحوي وآخر معجمي وثالث صرفي، باعتبار أن خصائص اللغة العربية تتمثل في علومها وأنظمتها .

(١) يرى الباحث الكريم أن الفرقان هو غير القرآن ويأتي بآية يجعلها دليلاً على ذلك تقول : (شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان) (٤٦)
 ويعلق قائلاً : «وبما أن الفرقان جاء معطوفاً على القرآن يُستتج أن الفرقان غير القرآن» (٤٧)

وهنا لايسعنا إلا أن نعود إلى منهجه القاضي بمسح عام لخصائص اللغة العربية ؛ لعلنا نفهم معنى كلمة المسح، فكلمة الفرقان ليست معطوفة على القرآن أصلاً ؛ لأنها مجرورة بالكسرة لعطفها على الهدى، أما كلمة (القرآن) فهي مرفوعة بالضمه لنيابتها عن الفاعل . وتابعة المعطوف للمعطوف عليه في الحكم الإعرابي يعرفه تلاميذ المرحلة الابتدائية ! . .

علامات الفكر

ثم إنَّ واو العطف أصلاً لا تختص بعطف المتغيرات والمتباينات، وليس وجوباً أن يكون المعطوف شيئاً غير المعطوف عليه أو مخالفاً له؛ كما فهم المؤلف وبنى ' على هذا المهم المغلوط أموراً كثيرة ونتائج خطيرة، فالأصل أن واو العطف تفيد مطلق الجمع، ولها خمسة عتر حكماً أحدها أنها تعطف الشيء على شبيهه في المعنى، كقول الشاعر عدي بن زيد العبادي :

فقدّمت الأديم لراشيه وألفى ' قولها كذباً وميئاً
فالّين هو الكذب نفسه والعطف للتوكيد .

(٢) ويقرّر السيد المؤلّف، حين أراد شرح تسمية القرآن، أنها من فعل (قرن) ويقول :
«والأساس في اللسان العربي هو فعل قرن، فعند ابن فارس نرى أن فعل (قرأ) اشتق من فعل (قرن)، ومن هنا جاء معنى القراءة عند العرب . . . » (١٨)

ولا شك أن القاريء العادي سيقنع تماماً، ولن يجروء على خلاف ذلك بعد أن أربّه عبارات مثل (والأساس في اللسان العربي . . . فعند ابن فارس . . .) والحقيقة أن الأستاذ الدكتور شحرور ينسب إلى ابن فارس ما لا علم له به، وما لم يقله في يوم من الأيام، والغريب حقاً أن يتجرأ على تزيف أمر لا يحتاج التوثق من صحته إلى أدنى جهد، فهذه معاجم اللغة بين أيدينا وهذا معجم المقاييس لا نجده يقول إن (قرأ) اشتق من (قرن) !!

(٣) أما القضية الثالثة التي نقف عليها هنا فتتجلّى في أن السيد المؤلّف يقرر أن ((البركة في اللسان العربي تعني التكاثر والتوالد وتعني الثبات . . . ووصف الكتاب بأنه مبارك يعني ثبات النص وبمعنى الثبات جاء قوله (تبارك الله) أي ثبت ولم يتغير. . .)) (١٩). هذا الكلام من الناحية اللغوية فاسد تماماً، ويدل على عدم المقدرة على قراءة المعجم والجهل بعلم الصرف، إذا اخترنا احتمال عدم التعمد، فالبركة في اللغة العربية لاتعني الثبات أبداً ولم تعني قط، إنما الثبات للبروك لا البركة، ولا أدري كيف ينسب الباحث الكريم كل شيء إلى اللسان

معجم المعجم

العربي؟ فالبركة في المعجمات اللغوية جميعا تعني السماء والريادة والكترة في الخير...
بما فيها معجم مقاييس اللغة لابن فارس — الذي ادعى السيد المؤلف أنه
اعتمده على نحو أساسي - يعطي معنى النماء والزيادة، وأما معنى الثبات فهو من
الفعل برك يبرك بروكا، وهو - والعفو منكم - يُقال للبعير، ومعناه استناخ، كما تذكر
كل المعجمات بما فيها المقاييس .

وفي الشعر : وإن بركت منها عجاساء جلةً بمخنية أجلى العفاس وبروعا
و (تبارك الله) معناها في اللغة : تقدس وتنزه وتطهر، وتنص المعجمات كلها على
ذلك حرفيا، أما القول بأن (تبارك الله) معناها : ثبت ولم يتغير، فهذا معنى غير
موجود في اللغة العربية إطلاقا، وهو معنى لم يأت به إلا السيد المؤلف، فلماذا
ينسبه إلى اللسان العربي ولا ينسبه إلى نفسه؟

أما كلمة (مبارك) فلا تعني ثبات الص كما زعم، فهي اسم مفعول من الفعل
(بارك)، وبارك الله الشيء : أي وضع فيه البركة، وهي عبارة المعجم، وفي الشعر
يقول الراجز:

بارك فيك الله من ذي آل

فالمنعنى الذي يحمله (بارك) مستقل تماما عن معنى (برك)، لأن الألف الزائدة في
الأول أفادت الإغناء عن المجرد، أي أكسبت الفعل معنى جديدا لعللاقة له
بالفعل المجرد الأصلي .

فأين اختفى علم الفارسي وابن جني وما أرهبتنا به المؤلف في مقدمته؟ وأين
مازعمه من اعتماد على خصائص اللغة العربية وعلى معجم المقاييس واستناد إلى
الشعر الجاهلي؟

جمال الفكر

المنهج العلمي واحترام عقل القاريء :

- ثمة أفكار يطرحها المؤلف تتناول مسائل هامة وكبيرة جدا تختص بعلم الاتربولوجيا، سنعالج أنموذجا منها، لنرى كيف يحاكمها ويبرهن على صحتها، وتبين مدى تطبيقه لمنهجه العلمي والموضوعي المحترم لعقل القاريء .

يرى الباحث الكريم أن هناك جنساً بشرياً و جنساً إنسانياً، وآدم هو أبو الجنس الإنساني لا البشري، والروح هي التي حوّلت البشر إلى إنسان، أي نقلته من المملكة الحيوانية إلى كائن عاقل واع، فقبل آدم ((كان تمة صنف من المملكة الحيوانية يدعى البشر، ثم اصطفى الله آدم وزوجته من ذلك الصنف (إن الله اصطفى آدم . . .) لقد نفخ الله الروح في البشر فتحول إلى إنسان وتطور وتقدم، ولم ينفخ الروح في القرود فبقيت كما هي . . .)^(٥١)

وهنا لابد أن يتساءل القاريء عن الكيفية التي توصل بها السيد المؤلف إلى هذه الأفكار المهمة، وعن الأدلة والبراهين التي اعتمدها، دون أن نشير إلى فرضية داروين ومن بعده في أصل الأنواع، مادام السيد الكاتب يقرأ ذلك من خلال نصوص القرآن .

لقد استند المؤلف في رأيه حول الفصل بين الجنس البشرى والجنس الإنساني إلى دليل مابعده دليل، وهو أن كلية الطب تسمى كلية الطب البشري لا الإنساني، لأنها تدرس الإنسان بصفته كائناً حياً مشابهاً لبقية المخلوقات، وبالمقابل هناك علوم تسمى العلوم الإنسانية لا البشرية لأن الإنسان هو الذي أوجدها، كالقانون والسياسة والآداب والفلسفة . . .^(٥٢)

لاشك في أن هذا الكلام لا يمثل براهين علمية، ولا أدلة عقلية، ولا علاقة له أصلاً بأي منهج علمي، وهو من ثم لا يحمل أي احترام لعقل القاريء وفكره، إلا إذا اعتبرنا أن التصورات والافتراضات المتخيلة هي من الحقائق العلمية، أما الآية التي

#

إن الفصل بين البشر والإنسان، والحديث عن العلاقة بينهما، ليست الفكرة الوحيدة التي يقررها السيد الباحث على هذا النحو، وبهذا الأسلوب، ويسسها إلى القرآن، بل إنه يتحدث في قسم آخر عن مراحل شأفة الفكرة والكلام الإنساني وكأنه يتحدث عن حقائق مثبتة، يقررها بكل بساطة دون أن يسى أن ينسب ذلك إلى القرآن الكريم، فبرى أن هناك آدم الأول وآدم الثانى وآدم الثالث (١٨)

ويفسر التعليم هنا أنه يعني أن آدم أصبح يميّز بواسطة الحواس، ويقلّد بواسطة الصوت، كما يفسر كلمة آدم بأنها جنس البتر وقد انتصب على قدميه، وأصبح جاهزاً لعملية الأنسنة.

تكرار : حَزَنَ فعل الأمر : حَزَنَ . وقد جاءت هذه المرحلة في قوله تعالى (قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم تكلمون) (٦٠)

(هي عبارة عن غابات استوائية فيها أشجار مثمرة متوفر فيها الطعام والماء والظل) (٦١)

— وأما مرحلة آدم الثالث فهي القمزة الهائلة في نفخة الروح، وهي قمزة

حلال الفكر

التجريد، ويمثل هذه المرحلة قوله تعالى : (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم) (١٦١)

وقد جاءت قفزة التجريد من الله مباشرة، أي سمع فعل أمر من صوتين أو ثلاثة مقطعة كقوله : تَبُّ فتاب عليه . إلى آخر هذا الكلام الطويل الذي لخصناه عما يقارب عشر الصفحات

وبعد . . فحس بحترم وجهة نظر السيد المؤلف على أنها تصورات وافتراسات خاصة به، ولكن لا يجوز له أن يفرض علينا هذه التصورات على أنها حقائق علمية ثابتة، فيصادر بذلك المتلقي، كما لا يجوز له أن يدعي أنه إنما يطلق من القرآن، ثم لماذا يجبر آياته على التعبير عن هذه الافتراضات التي لا تستند إلى دليل علمي أو برهان عقلي؟ فهو يفترض أمورا من وحي خياله الفذ، ثم يجعلها حقائق مسلمة يفسر القرآن في ضوئها، من خلال تجاوز حدود اللغة وأنظمتها التعبيرية ودلالاتها التركيبية !

إن نصوص القرآن هي قبل كل شيء تشكيل لغوي له صوابط منطقية وأنظمة دقيقة، وأي معنى يوضع لأية يجب أن يستوعبه تشكيلها اللغوي بقوانينه المعجمية والصرفية والنحوية والبلاغية

بيد أن السيد المؤلف يفترض المعاني والأفكار من خارج النص ويلقيها بصيغة يقينية، ثم يسوق آيات القرآن زاعما أنها تعبر عن أطروحاته، وبالأحرى زاعما أن أطروحاته يستنبطها من القرآن . . . ومن هنا ينشأ انفصام حاد بين التشكيل اللغوي هذه الآيات وبين المعاني المتوهمه التي يفترضها، فلاندرى بعد ذلك العلاقة بين التشكيل والمعنى، لأنها تنهار انهارا فظيعا. ثم إن مثل هذه الافتراضات التي تبتعد عن المنهج العلمي، حين لا تستند على أي دليل علمي أو برهان عقلي أو قسرات لفظية، تُقرّنا من التفكير الخرافي . .

علم الأفكار

القرآن والكتب السماوية

يرى السيد المؤلف أن القرآن لم يأت مصدقاً للكتب السماوية قبله ، بل أتى بأسخا لها ، ثم يشن حملة شعواء على الفقهاء والمفسرين ، راثيا أهم أخطؤوا خطأ فادحا عندما ظنوا أن القرآن أتى مصدقا للكتب السماوية قبله ، وكان فهمهم خاطئاً لعبارة (مصدقا لما بين يديه) ويصحح قائلا : «إن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائماً الحاضر ولا تعني الماضي . . .» (١٦٣)

أقول : إن القرآن كونه مصدقا للكتب السماوية السابقة الإنجيل والتوراة ، وشاهدا لها بالصحة والثبات ، هو أمر مبرهن عليه ومتبنت بآيات أخرى واضحة الدلالة ، وكذلك عبارة (ما بين يديه) في دلالتها على ماضى وسلف وتقدم كما ينص المعجم . . . فحين أمام فكرة مثبتة بأدلة منطقية ، ومعروف في المنهج العلمي لكل العلوم النظرية والتطبيقية أن رفض أي فكرة أو واقعة مبرهن عليها لا يتم إلا بنقص أدلتها وإتسات ضعفها ، أو بالإتيان بأدلة أخرى أقوى من الأولى ومخالفة لها ، وعند ذلك يكون رفض الواقعة أو الفكرة منطقيا يؤخذ به ، وإلا كان هراء وسخفا وتضليلا للمتلقي .

والباحث الكريم أراد أن يثبت رأيه السابق بكلام كثير ، لاقيمة له علميا ولا يسير على أي منهج علمي ، فلهو نقض أدلة الفكرة ، ولا هوأتى بحجج أقوى مخالفة ، لقد زعم أن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائماً الحاضر ولا تعني الماضي ، وهذا تزيف لحقائق اللغة لأن اللسان العربي لايعني بهذا المعنى ، والعبارة أصلا لا تحمل معنى الرمن الحاضر ، وليس ثمة قرينة لفظية تدل على ذلك ، ولنا على صحة ما نذهب إليه براهين عديدة .

فأولاً: لقد نص المعجم صراحة (لسان العرب) على أن عبارة (ما بين يديه) تعني الكتب المتقدمة .

عالم الفكر

وتانيا : قد دلت هذه العبارة بوضوح وجلاء على الرمز الماضي ، وعلى الكتب السابقة ، في آيات أخرى منها :
(ومصدقا لما بين يدي من التوراة) (٦٥)

(وقفنا على آثارهم نعيى بن مريم مصدقا لما بين يديه من التوراة) (٦٦)
(وآتيناه الإنجيل فيه هدى ونور ومصدقا لما بين يديه من التوراة) (٦٧)
فهنا عبارة (ما بين يديه) قد دلت على الرمز الماضي ، لأن (من) هنا بيانية ، ولما كان وجود التوراة قبل وجود المسيح عليه السلام ، دل ذلك يقينا على معنى المصطفى والتقدم ، فكيف يقلبها المؤلف هنا دالة على ما قد سلف ، ويرفصها في موضع آخر راعما أنها تعني الحاضر دائما؟

ثالثا : إن القرآن نفسه يصرح بحلأ في آيات أخرى أنه أتى مصدقا للإنجيل والتوراة ليشهد لها بالصحة والتمام ، بيد أن المؤلف تجاهل ذلك ، ومن هذه الآيات قوله تعالى:

(يا أيها الذين أتوا الكتاب آموا بما أنزلنا مصدقا لما معكم)
فماذا كان مع أهل الكتاب غير الإنجيل ؟ وهل بعد هذه الآية إشكال أو إبهام ؟
فأي دراسة منطقية تحوله أن يتجاهل كل هذه الأمور ، وأي منهج علمي يدعيه يقبل منه أن يكذب على اللغة ، ويخالف دلالاتها ، ويزعم فيها معاني ليست فيها ؟ وهل هناك استخفاف بعقل القارئ أكثر من ذلك ؟

والسيد المؤلف لأيقف عند هذا الحد ، بل يتجاوز به إلى ما هو أخطر من هذا حين يتهم جميع المفسرين والفقهاء المسلمين الذين قالوا بأن (الذى بين يديه) تعني الكتب السابقة السابقة بتهمة جميعا بأنهم "قصموا ظهر بسوة محمد (ص) بهذا الفهم" (٦٨)

فماذا يترتب على هذا الكلام ؟

ينرتب عليه أن نقول لجمهور المسلمين إنكم تأخذون دينكم عن أناس قصموا

حالة الله في القرآن

ظهر نبوة محمد (ص)، لأن كل هؤلاء المفسرين والفقهاء الذين تتبعونهم قد قصموا
 ظهر نبوة محمد. والمؤلف يصرح بوضوح في موضع آخر قائلاً: علينا أن نسحب القرآن
 من أيدي العلما ورجال الدين. (٦٨) ولكن عَمَّنْ سيأخذ الناس دينهم والأمر كذلك؟
 ومن سيتبعون؟

لعل الأمر أن يأخذوا دينهم عن ذاك الذي كشف لهم حقيقة هؤلاء المفسرين والفقهاء
 الذين قصموا ظهر نبوة محمد!.

ثم إن طرح فكرة مغلوطة كهذه (أن القرآن أتى ناسخاً لا مصدقاً للإنجيل
 والتوراة على عكس ما هو مصرّح به في آيات القرآن) هو أمر ذو نتائج خطيرة، ليس
 لأنه طرح غوغائي بلا أي دليل منطقي أو قرينة لغوية فحسب، بل لأنه يخلق تفرقة
 حادة بين الأديان، ولأنه يوحي بأن الإسلام لا يعترف بالإنجيل والتوراة، مما يعني طعناً
 بوحدة الأديان السماوية وتكاملها، وطعناً بمصدرها الواحد، وما على المسيحيين إذ ذاك
 إلا أن يبحثوا عن إله آخر غير الذي يعبدونه المسلمون لأن إله المسلمين في قرآنه لا يعترف
 بكتابهم السماوي، ولو أنه هو الذي أنزله لكان حرياً به أن يُصدّقه!

والحقيقة أن اتكاء المؤلف على أن الإنجيل والتوراة في القرن السابع غير صحيحين
 لا ينهض دليلاً زعم، لأن الله إنما يُصدّق في قرآنه كتابيه اللذين أنزلهما على نبيه
 موسى وعيسى عليهما السلام، وأما تخويفه بأنه أجدر بالمسلمين - في حالة تصديق
 القرآن للتوراة والإنجيل - أن يعتنقوا اليهودية أو النصرانية فهذا لغو فارغ يدل على
 قصور في فهم السيد الكاتب، لأن المسلمين أصلاً يؤمنون باليهودية ديناً بعثه الله على
 يدي نبيه موسى، وأنزل معه التوراة. ويؤمنون بالمسيحية ديناً بعثه الله بالحق،
 وبالمسيح رسولاً اختاره الله وأيّده بروح القدس، وآتاه الإنجيل وجعله نبياً، بل إن هذه
 الأمور هي من أركان الإيمان الأساسية عند المسلمين

من التقسيمات الجميلة للسيد الباحث فصله بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات وتحديدهن على نحو لم يسبق إليه ، فالآيات المتشابهات عنده هي القرآن والسبع المثاني ، وعليه أصبح القرآن جزءا من المصحف حسب رأيه ، وأما الآيات المحكمات فهي التي تشتمل على التعليمات والأحكام والحدود . . وهي متوردة في كل المصحف ، فأحكام في سورة البقرة وأخرى في المائدة والنساء . . إلخ. فإذا سأل سائل : ماذا وُضِعَ بين آيات الكتاب المحكم ؟ يجيبه السيد المؤلف بأنه وُضِعَ بينها آيات المتشابهة ، أي القرآن الذي فيه القوانين العامة النازمة للوجود ^(١٩) ، ويثبت ذلك من خلال ما أسماه الربط بين الآيتين :

(الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) ^(٢٠)

(كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) ^(٢١)

ثم يعلق على الآية الثانية قائلا :

" فصيغة (قرآنا عربيا) هي حال الفعل (فصلت) وليست وصفا لكلمة (كتاب) ، أي أن آيات الكتاب المحكم فُصِّلَ بعضها عن بعض ووُضِعَ بينها القرآن ^(٢٢) . . . "

وبالطبع إن السيد المؤلف هنا يصحح كلاما لم يدعه أحد ، فلا نعتقد أن ثمة عاقلا كان يظن أن (قرآنا) هي وصف للكتاب بمعنى الصفة .

ثم أن كلمة (قرآنا) ليست حالا للفعل (فصلت) كما زعم المؤلف ، فالذي يبيِّن حال الفعل أو نوعه هو المفعول المطلق لا الحال ، إنها هي حال لكلمة (آياته) ، ومعروف أن الحال لا بد لها من صاحب تُبيِّن هيئته حين وقوع الفعل ، (وآياته) هي صاحبة الحال ، وانها فيها عائدة على الكتاب ، وعلى هذا يكون المعنى الناتج عن التركيب هو : فُصِّلَت آيات الكتاب في حال كونه قرآنا عربيا . وهذه الحال هي جامدة

حلال الفكر

غير مؤولة بالمشق، وتسمى بالحال الموطنة، وهي التي تكون موصوفة، نحو قوله تعالى (فتمثل لها بشرا سويا). ولما كانت الحال هي نفس صاحبها في المعنى اقتضى ذلك أن تكون (قرآنا) تعني آيات الكتاب نفسها، فكيف يُقبل بعد ذلك المعنى الذي ادعاه المؤلف، وهو أن (آيات الكتاب) فصل بعضها عن بعض ووُصِفَ بينها القرآن) فهذا المعنى خارج التشكيل اللغوي للآية، ولا علاقة له بتركيبها النحوي لا من قريب ولا من بعيد، فلو أن العبارة في الآية جاءت على النحو التالي (كتاب فصلت آياته بقرآن عربي) لكان معنى المؤلف صحيحا، بيد أن هذا التركيب لم يُذكر، ومن هنا يكون السيد المؤلف قد أتى بمعنى لتشكيل لغوي آخر استمدته من خياله الخصب لا من القرآن.

وبما أن السيد المؤلف وجد أن هناك تداخلا بين آيات المحكم وآيات المتشابه كان لا بد أن يستقصي حسب نهجه سور الكتاب، فإذا به يقرر أن هناك سورة واحدة فقط في الكتاب أتت بحكمة في كل آياتها، وليس فيها آيات من المتشابه (أي من القرآن)، وهي سورة التوبة (١٣)، وهي عنده السورة الوحيدة التي لم تبدأ بعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) والشئ الطريف هنا أنه يعلل عدم ابتدائها بالبسملة تعليلا مضحكا، إذ يرى أن السبب في ذلك هو أنها تخلو من آيات المتشابه، فعنده أن الآيات المتشابهات كلها آيات رحمانية، فلما خلت سورة التوبة من المتشابه الرحاني لم يعد بالإمكان أن يكون اسم الرحمن في البسملة مبتدئا سورة التوبة !

والسؤال الذي يجب أن يسأل هنا هو : مادامت آيات المتشابهة هي الرحمانية ، وآيات المحكم غير رحمانية ، فما عساها تكون ؟ . .

وبعبارة أخرى : إذا لم تكن المحكمات آيات رحمانية فهل تراها آيات شيطانية ؟ .
نقول هذا تحديدا لأن السيد الباحث جعل مصطلح الشيطان هو الطرف المقابل التقيض لمصطلح الرحمن (٧٤) !

ولكن هلا عرفنا كيف كان المتشابه رحانيا ولم ؟

علم القرآن

لقد توصل السيد المؤلف إلى أن المتشابه رحمان مستدلا بالآية (الرحمن علم القرآن) بعد أن فسرها تفسيراً غريباً ، يقول "إن آية (علم القرآن) لا تعني أنه علمه للآخرين بمعنى العملية التعليمية ، ولكنها تعني أنه وضع اسم الرحمن علامة للقرآن لكي يميز (٧٥) . ."

وهنا لابد أن نبين أنه إذا كان اسم الرحمن علامة للقرآن حسب رأيه ، وجب بالضرورة أن تكون كلمة (الرحمن) مجردة من دلالتها على الذات الإلهية في هذا الموضع ، ويكون المقصود منها لفظها فحسب ، لأنه لا يعقل أن يكون الله هو العلامة فيتحد الواضع بالموضوع . .

فإذا كان لفظة (الرحمن) علامة ميزت القرآن . فكيف لعلامة أن تخلق الإنسان وتعلمه البيان ؟ . .

إن المؤلف يتجاهل السياق الذي وردت فيه الآية تماماً ، والسياق كما نعلم :

(الرحمن ، علم القرآن ، خلق الإنسان ، علمه البيان . .)

وهذا التجاهل لا يجوز في منهج يحترم نفسه ، لأن فيه تزييفاً لحقائق اللغة ومدلولاتها ، فالكلمة لاكتسب معناها الكامل إلا في سياقها وارتباطها بما قبلها وما بعدها ، ومتى جردت من سياقها لم يعد لها أي قيمة ، إنما تأخذ قيمتها ودلالاتها الحقيقية من خلال التركيب النحوي . . وفي الحقيقة أن هذا هو جوهر نظرية عبد القاهر الجرجاني فلماذا لم يطبقها الكاتب هنا وهو الذي زعم أنها أحد أركان منهجه ؟ بل لم كان يخدعنا ويرهبنا بأساء رنانة لعلماء اللغة دون أن يطبق منهجهم ؟ . .

معروف في الآية الكريمة أن الجمل : (علم القرآن — خلق الإنسان — علمه البيان) هي أخبار لمبتدأ واحد هو (الرحمن) الذي تعود إليه الضمائر المستترة لفواعل هذه الأفعال ، ومن هنا وجب أن تكون متساوقة متناسبة خالية من التناقض مكتملة

ليس حديث العهد ، ولكنه يعتمد على حديث ضعيف جدا ، إن لم يكن باطلا ،
 ينفرد بروايته (يريد الفارسي) المذكور في الضعفاء عند البخاري ، وقد علق عليه
 العلامة الجليل أحمد محمد شاكر وقال : إنه حديث لأصل له .

ونشير هنا إلى أن الدكتور شحرور لم يعتد كثيرا في كتابه بالأحاديث حتى
 الصحيحة منها ، فهو يشك بأي حديث ، وإن ذكر حديثا - على ندرة ذلك - يسبقه
 بعبارة (إن صح) ولو كان صحيحا ، فهل تراه ههنا يعتد بحديث باطل ؟ فتأمل . .

ولكن لماذا تدخلت الآيات المتشابهات بآيات الأحكام ؟ وما الغايات التي فصل
 الكتاب من أجلها على هذا النحو ؟ . .

إنه سؤال يطرحه المؤلف ليحيب عنه ، فيطرح من خلال تلك الإجابة فكرة
 خطيرة فحواها أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير والتقليد ، وليس فيها أي إعجاز ،
 لذلك كانت الآيات المتشابهات مورعة بين آيات الأحكام لتحفظها من التزوير
 والإضافات والنقصان^(١١) فعدد الآيات وترتيبها في السورة المؤلفة من محكم ومتشابه
 أصبح مضبوطا تماما وكذلك موقع كل آية أصبح مضبوطا ، بسبب ذلك التداخل .

أولا : إن الادعاء غير المبرهن عليه سخف ولا قيمة له إطلاقا ، صحيح أن المؤلف قد
 ساق آية استند عليها ، وهي (وأرسلنا إليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من
 الكتاب ومهيمننا عليه)^(١٢)

إلا أننا أوضحنا فيما سبق معنى (ما بين يديه) الدال على ما سبق وتقدم من
 الكتب السماوية ، وأثبتنا ذلك بقرائن لفظية وشواهد لغوية ، ونضيف ههنا أن كلمة
 (الكتاب) الأولى تشير إلى كتاب المسلمين ، والثانية إلى الكتب السماوية السابقة بدلالة
 (ما بين يديه) ، وبالاكتفاء على السياق العام قبل الآية الذي يؤكد هذا المعنى ، وهو
 عليه قرينة ، إذن كلمة (كتاب) الثانية هي دال على مدلول آخر غير الذي تدل عليه

علامات الفكر

الأولى ، ولو كانتا بمعنى واحد لوجب إضمار الثانية والتعويض منها بضميرها الغائب ، وإلا كان ذكرها ضربا من العبث والركة ، ولا يستقيم التركيب معه . .

ثانيا : كلام السيد المؤلف السابق يفضي إلى أن الله سبحانه قد فاته أن يصون سورة التوبة من التزوير والتقليد ، إذ جعل كل آياتها محكمة ، ولم يداحل فيها آيات متشابهات لتحفظها وتصدقها - مما يعني جواز الطعن في سورة التوبة كاملة لخلوها من الحافظ الرقيب . . .

ثالثا : معروف أن آيات الكتاب جميعها لا يمكن أن يعتريها أي تحريف أو تغيير ، وهي غير قابلة للتزوير ، فكيف تكون كذلك والكتاب كله كتب في عهد الرسول (ص) وقد أملاه بلسانه على كتبة الوحي الذين أحصاهم المستشرق الفرنسي ريجي بلاشير Regis Blachère في كتابه المدخل إلى القرآن introduction au coran فبلغوا عنده أربعين رجلا ، كانوا يكتبون الآيات على رقاع من الجلد أو الكاغد ، وعلى صفائح الحجارة المسماة باللخاف ، وعلى جرائد النخل (العصب) إلى ما هنالك من وسائل الكتابة التي كانت متوافرة عهدئذ ، أضف إلى ذلك حفاظ القرآن الذين لا يحصون عددا ، وقد حفظوه عن ظهر قلب ، وكان منهم المهاجرون والأنصار وأمّهات المؤمنين ، وكلهم استظهروا الكتاب في صدورهم وعرضوه على الرسول عليه السلام . . . الخ .

بعبارة مختصرة : إن القرآن الكريم وصل إلينا عن طريق التواتر القطعي عن لسان الرسول قراءة وسماعا وكتابة ، والتواتر يفيد العلم اليقيني القطعي الذي لا يحتمل غيره . . فكيف تكون آيات الاحكام بعد ذلك قابلة للتزوير أو التقليد ؟.

رابعا : بيد أن السؤال الأهم الذي يجب أن يطرح : ماذا يترتب على كلام المؤلف السابق وإلام يفضي ؟

العلم والفكر

ونجيب بعبارة واضحة انه يفضي إلى الطعن في القرآن ومصادقته ، لأنه يشيع فكرة قابلية آيات المحكم للتزوير ، ولا يغرننا أنه غطى هذه الفكرة بزعمه أن آيات المتشابه قد توزعت بين آيات المحكم لتكون حافظا ورقيا عليها من التزوير ، فهذه خدعة بارعة ، لأن آيات المحكم إن كانت قابلة للتزوير - كما يدعي - فلن يجمعها من ذلك لتداخل المتشابه فيما بينها ولا ترتيبها ولا موقعها . . وهنا نقطة دقيقة جدا وهي بالغة الخطورة ، فالسيد الباحث في هذه المسألة يطرح عليك فكرة خطيرة لا أساس لها من الصحة ، ثم يعطيك ما يوهم أنه مصادق لها وأنه عاجز يمنع تحقق الفكرة ، ولكن الحقيقة أن هذا الحاجز هش وهزيل للغاية ، وسرعان ما يسقط وينهار لتبقى الفكرة قائمة ، بل لتزداد قوة وتأثيرا في المتلقي ، ومن ثم ينقلب هذا الحاجز من حافظ ورقب إلى داعم للتقيض يساهم في ترسيخ فكرة التزوير .

ونشرح المسألة أكثر للقارئ الكريم ونقول : إذا جاء أحدهم واستطاع - اعتمادا على طرح المؤلف - أن يبطل هذا الحافظ ويثبت عدم جدواه ، أفلا يمكن القول بتزوير الآيات وتحريفها ما دامت قابلة لذلك في الأصل ؟ وما أسهل إبطال ذلك الحافظ الرقيب ، وما أيسر إثبات عدم جدواه !

فيا ترى ماذا سيفيد تداخل المتشابه وتقسيم الآيات والصور إذا حصل تغيير أو تزوير في الآية من داخلها دون المساس بذلك التداخل والتقسيم ؟

ألا استطاع والأمر كذلك أن يقال مثلا في آية المحارم (حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم) (٢٧١) إن أصلها هو (ما حرمت عليكم أمهاتكم . . .) ويحافظ في ذلك على موقع الآية وترتيبها وعلى تداخل المتشابه ؟ . .

الإله ذو العلم الرياضي :

عندما يصل السيد الكاتب إلى الحديث عن علم الله تبدأ ضحالة ثقافته

علم الفلك

تتكشف لتظهر لنا قصورا في الفهم وتسطحا في التفكير . فقد رأى أن علم الله بالموجودات هو علم كمي بحث (٨٠) ، هو علم رياضي (٨١) ، وقد فهم كمال المعرفة عند الله على أنها " علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان (٨٢) ، فتصرفات الإنسان هي من الاحتمالات الداخلة في علم الله ولا يعلمها مسقا .

ترى ألا ينطبق هذا على علم الإنسان أيضا؟ فيم كان الإله إلهنا إذن؟ . .

فهلاً سألنا عن أدلة السيد المؤلف التي دلته على أن علم الله علم رياضي ، يأتي الدليل الساطع القاطع المحترم للعقل فيقول : " دلّا على ذلك العقل المصوغ من روح الله (٨٣) " وأيضا : " لأن الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم "

هكذا إذن . (العقل المصوغ من روح الله) ! ألا يحق لنا أمام هذه العبارة أن نتساءل عن معنى قول السيد الباحث في ثانيا كتابه عن الدقة العلمية حين قال : " دقة المصطلحات في الكتاب ترقى إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا ومستقبلا؟ . .

أم أن (العقل المصوغ من روح الله) هو من مقتضيات الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين التي طالما حدثنا عنها المؤلف ساخرا من الفقهاء والمفسرين المتقدمين؟

فما هو (روح الله)؟ وهل لله روح؟ وكيف يصاغ عقل من هذا الروح؟ إن هذا الكلام لا يحمل أي مسؤولية علمية ، وليس له بُعد منطقي أو إلزام نظري . وكذلك قوله بأن (الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم ولذلك كان علم الله علما رياضيا) . فإذا كانت الرياضيات هي أسخف العلوم فماذا سنعمل بعلم الله الرياضي؟ .

ثم إذا كان علم الله بالموجودات علما كميّا بحثا فمن عمده العلم الكيفي إذن؟ . .

إن الشيء المثير للاستغراب أن السيد المؤلف في كل ذلك لا يقدم لنا شيئا مقنعا

علم الله الحكيم

مستفوعا بأدلة حقبية واستنتاجات منطقية ، وعوضا من ذلك يأتيها بسيل من الآيات
الفرآنية دون أن يكون فيها ما يلزم نظريا أو منطقيا . ومن فساد منهجه ؛ أنه يسوق آيات
هي في الحقيقة تؤكد خلاف رأيه ، وكأنه بذلك يريد أن يستل من القاريء ما يمكن أن
يستند عليه إذا ما أنكر رأيه ، وذلك بعد أن يغير الآيات لمصلحة المعنى الذي وضعه
لها . تقول الآيات :

(علم أن لن تحصوه . . . ١٤١)

(علم الله أنكم ستذكرونهن . . . ١٤١)

جلي في هذه الآيات أن علم الله وقع على شيء مستقبلي ، وكان كيفيا
لاكميا ، بدلالة التركيب الحوي للآيتين ، فالعلم أتى بصيغة الماضي ، والمعلوم أتى
بصيغة المضارع المسوق بحرف استقبال (السين + لن) فأصبح زمه المستقبل ، ثم إن
دلاله التشكيل اللغوي تمنع أن يكون هذا العلم علم احتمالات سبب من تخصيص
الفعل وتحديد ماهيته (الإحصاء والدكر . .) ، فهذه الأمور هي أدلة منطقية وقرائن
لفظة تدل على علم الله المستقبلي الكمي . ثم إن هنالك أمرا آخر يجب ألا يغيب
عن الذهن هو أن علم الاحتمالات هذا ليس علما ؛ بل هو توقع ، لأن العلم يقين ،
والتوقع هو حصول أحد الاحتمالات المفترضة .

إن المفهم القاصر المسطح للباحث يتجلى في اعتقاده بوجود تعارض بين علم الله
بما سيفعل المرء في المستقبل وبين حرية اختيار الإنسان ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل
يسحر ويهرا بالاعتقاد بعلم الله المستقبلي ويسميه بالكوميديا الإلهية فيقول . . . لو
كان يدخل في علم الله منذ الأزل ماذا سيفعل ريد في حياته الواعية وماهي الخيارات
التي سيختارها . فالسؤال لماذا تركه إذا كان يعلم ذلك؟ ١٤١ . .

فإذا كانت الإحانة القول إن ريدا هو الذي اختار لنفسه هذه الأفعال ، فإن
السيد المؤلف يرد قائلا " إن هذا الطرح لا يترك للحيار الإنساني الواعي معنى ، وإنما
يجعله ضربا من الكوميديا الإلهية مهما حاولنا تبرير ذلك ١٤١ . . . "

حلال الله الفكر

والحق أن هذه المسألة هي من السذاجة بحيث لا تحتاج إلى مثل هذا النقاش ، ولا ندري كيف فهم السيد الباحث أن علم الله المسبق لأفعال الإنسان يتعارض مع حرية اختيار الإنسان . . بل لا ندري كيف سنسط له المسألة حتى يفهمها . .

أيا ترى . . لو استطاع زيد أن يشاهد فيلما لم يشاهده أحد سواه من البشر، ثم عُرض هذا الفيلم فيما بعد أمام الناس ، فإذا ززيد يقول إن البطل سيفعل كذا وكذا، وإن رفيقه سيختار كذا وكذا، وإن خصمه سيكون منه كذا وكذا . . فهل علمُ زيد المسبق بتفاصيل الأحداث وبكيفيةها هو الذي أجبر أصحاب هذه الأحداث أن يفعلوها؟! وضرب مثلا آخر ففرض أن قسما من أقسام الشرطة استطاع - بفصل عاصره السرية - أن يعلم بتفاصيل عملية سطو ستجري من قبل عصابة ما بعد عدة أيام، فاستعدت الشرطة لذلك ونصتُ كميناً . . وفعلا جاءت العصابة وقامت بالسطو، ثم قبضتُ عليها الشرطة بالجرم المشهود . . فهل علمُ الشرطة المسبق بما ستفعله العصابة هو الذي أجبر الأخيرة على السرقة والسطو؟ وهل تعارض علم الشرطة المسبق مع حرية اختيار العصابة؟ . .

إنّ العلم صفةٌ كاشفةٌ لأمورٍ، وهذه حقيقة معروفة ما كان يجدر أن يجهلها السيد المؤلف .

ثم إن الله إذا كان إلها حقا فيجب أن يستطيع بقدرته - التي يفترض أن تكون مطلقة - أن يتجاوز قوانين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل . فالزمان يخضع له الإنسان وبقية المخلوقات دون الإله، فإذا كنا نؤمن بأن من نتحدث عنه هو إله؛ فيجب ألا يعجز عن تجاوز قانون الزمان وهو الذي أوجده أصلا؟ أبعقل أن يخضع الخالق لما خلق؟ . .

ولانظن بعد شرحنا أن تمه عافلا يعتقد أن الاطلاع على أحداث المستقبل يتعارض مع حرية اختيار الانسان .

عالم الأفكار

وأما الكاتب الذي يتحدث عنه السيد المؤلف والذي سماه إفا، وجعل علمه علم احتمالات بحثا، وجعله عالما رياضيا ينقصه العلم الكيفي، ويعحر عن علم ماسيكون من أفعال، ويحصع لمخلوقاته إدينصوي تحت قانون اثرمن، فهذا الكاتب لاظر أنه إله؛ بل هو عبد احترعه المؤلف..

القرآن والفلسفة الماركسية

في فصل جدل الكون تتصح المطلقات الحقيقية للسيد المؤلف، والأسس التي يعتمدها في فهمه وقراءته للقرآن. وهي المادي الماركسية، وهو يتشبت بقوانين الديالكتيك على الرغم أنه لم يتعمق في فهمها واستيعابها، ويؤكد للقاري أنه يستنتج قوانين الديالكتيك وصراع المتناقضات من القرآن، بل إن اسم (القرآن) جاء من الاستقراء، أي استقراء النظرية الماركسية، يقول " . . سميت آيات البوة قرآنا من الاستقراء، فمن القرآن يستقري النظريات العلمية المادية والتاريخية " .

وهنا برز بوضوح أن السيد المؤلف يريد أن يقير افتراضاته وآراءه الشخصية المسبقة على اللغة والقرآن، مما يجعلنا نتأكد أكثر أن هذه القراءة المعاصرة ليست قراءة للقرآن وآياته، وإنما هي قراءة لايدبولوحية المؤلف التي ليس لها مسوغ علمي حقيقي، وإلا كيف كان القرآن من الاستقراء؟ . . وكيف يُشتق المصدر المحرد من المصدر المزداد ثلاثة أحرف؟ . . تم ان الاستقراء - قبل ذلك - هو من مادة أخرى مستقلة؛ هي مادة (قري)، ونقول استقري يستقري بالياء لابهمة. . هذه أمور من بديهيات اللغة ومسلماتها، فإذا كان يجهلها المؤلف فهي كارثة، وإذا كان يتجاهلها فالكارثة أشد وأخطر.

تم ما الإلزام النظري في استقراء النظرية المادية التاريخية من القرآن دون أن نسفري نظريات (دريكات) أو (كانت) أو غيرهم؟ أم أن فلسفة ديكات مثلا لم تك علمة؟ . .

علامات الفكر

مانريد أن نقوله ونؤكدده هو أن السيد المؤلف يريد أن يت اعتقاداته الخاصة مطلقا من حلفيته الإيديولوجية لامن القرآن؛ نافيا في ذلك كل ماسواها، وهذا الإكراه والتجوير أوقعه في خلط علمي وفكري أولا؛ وفي تناقض منطقي ثانيا فاما الخلط العلمي والفكري فيتمثل في أنه جعل الفلسفة الماركسية من الاكتشافات العلمية المتعلقة بقوانين الكون ونواميس الوجود، في حين أنها فلسفة وصعية من صنع البشر، لها مكام قوتها التي لاتنكر، ولها نور صعها التي لاتجحد؛ كأي فلسفة وصعية عرفتها البشرية، فما يمكن استقراؤه من القرآن إنما يتعلق بقوانين الخلق وبنواميس الكون التي لم يضعها الإنسان بل اكتشفها اكتشافا في الطبيعة وموجوداتها يبحثه ودراسته، كما في تكون الجنين ومراحل نموه وتشكل خلاياه العظمية ثم اللحمية"" وما شاكل ذلك . . ولايتعلق بفلسفات وصعية وضعها فلان تم نقصها علان

أما التناقض المنطقي فهو يسفر عن وجهة من خلال طرفين، الأول أن فلسفة ماركس تنفي - كما نعلم - وجود الله والدين، والثاني أن الله - حسب رأي المؤلف - يعترف بفلسفة ماركس، وهاهو يعبر عنها في قرآنه ويحتويها . .

فكيف تسمى للمؤلف أن يجمع الماركسية . والإسلام في غمد واحد يستبطن من القرآن؟ إن أحدا لا يجهل مقولات الماركسية الأساسية (لا إله والكون مادة) وكذلك قول ماركس الشهير: "الدين زفرة الكائن المثلث بالآله، وروح عالم لم تنق فيه روح . إنه أفيون الشعب . . وبقد الدين هو الخطوة الأولى . . ."

وعندما يصطدم السيد المؤلف بحاجز اللغة في محاولته قسر آيات القرآن على استيعاب القوانين الديالكتية لا يتردد مطلقا في أن يلوي عنق اللغة، ويحطم أنظمتها ويجرد اللفظة من دلالتها الحقيقية، ثم يمنحها دلالة من عنده تتناسب والقانون المادي للديالكتيك، فإن عجز عن ذلك عدل قليلا من المدأ الماركسي ليتمكن من التلغيف - كما سنفضل فيما بعد - لدرجة يشعر فيها القاريء أن القرآن لم يسزل إلا ليعتر عن الماركسية وقوانينها المادية، وليدعمها ويتبنت صحتها .

علم الفكر

ولإيضاح هذه المسألة سعرض أولاً بإيجاز شديد القوانين الديالكتيكية للفلسفة الماركسية على نحو مجرد، ثم عرض أفكار السيد المؤلف ومحاولاته في تطوير أي القرآن وليها، ثم نناقشه في أدلته وطرق محاكماته واستنتاجاته

إن قانون وحدة الأضداد وصراعها يُعتبر لب الديالكتيك كما بعته لينين، وبين هذا القانون المصدر الداخلي للتطور والحركة الذاتية لأشياء الواقع وطواهره، فهو التعبير الشامل عن السه الداخلي للأشياء، فتطور الشيء يقوم على تناقضه الداخلي. والتناقض هو سمة الأشياء ويتشكل التناقض الديالكتيكي وحدة مادية تُمكن الأضداد من الفاعل. ثم يتحول أحد المتضادين إلى الآخر وينفيه أو يلغيه في الآن ذاته، ويؤدي حل التناقض المطور إلى تغير نوعي.

أما قانون نفي النفي فمن مستلزماته أنه ذو طابع داخلي، وأن كل ضد إنما يأتي نفيًا لضع آخر، وهذا النفي يكون إلقاءً لسابقه مع المحافظة على مصمونه الإيجابي، فالنفي الجديد لا يلغي القديم مطلقاً، بل يطور إيجابياته. ومن ثم يشكل التطور حركة إلى الأمام، فقانون نفي النفي يمثل الطابع الخلوي المساعد للتطور

ويتشكل هذان القانونان مع قانون التغيرات الكمية المؤدية إلى تحول نوعي القوانين الأساسية للديالكتيك المادي الذي يعتبر جوهر الفلسفة الماركسية

وحسباً هذا لنعود إلى أطروحات السيد المؤلف تحت ماسماه (الحدل الداخلي في الشيء الواحد) إذ يقول "إن قانون صراع المتناقضات الداخلي... يقوم على علاقة تجاذب وتسايد يؤديان إلى حركة ضمن الشيء نفسه ينجم عنها تغير شكل الشيء باستمرار... أي هلاك شكل (كل شيء - هالك إلا وجهه) " " " .

ويقول " " " وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون مادام قائماً. هذا هو ما يسمى بالحركة الجدلية الداخلية والتي أطلق عليها في

عالم الفكر

بعض التّرحّات مصطلح النّمي ونفي النفي وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التّسييح :
(وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم) . . . وقوله (سبح لله ما في
السموات وما في الأرض) (١٩٠).

فالقرآن إذن قد صاغ قوانين الديالكتيك في آياته ، وهكذا بكل ساطة يلتقي
القرآن مع الماركسيين ، بل يدعم آراءهم ويعبّر عن أفكارهم ، ويطلق على مبادئهم
مصطلح التّسييح ، وبذلك عدا تسييح الله هو القانون الديالكتيكي نفي النفي ،
ويقول المؤلف صراحة : إن قولنا (سبحان الله) هو إقرار العاقل بقانون الديالكتيك
هذا .

إن السيد المؤلف يلقي بمعتقداته وافتراساته وتصورات في كتابه بعيدا عن القرآن
وآياته ، وبعد ذلك يقول : (وقد عبّر القرآن عن ذلك بقوله . . . وقد جاءت الصياغة
المتلى لهذه الفكرة في قوله تعالى . . .) دون أن يكون هناك أي رابط منطقي بين
افتراضات الكاتب وآيات القرآن ، ودون أن نخبرنا كيف عبّر القرآن عن ذلك ، ومن هنا
نستنتج أنه يستخدم طريقة خادعة ، من الخطأ الفادح القول بأنها منهجية أو علمية ،
فكل ما في الأمر أنه يجعل من آيات القرآن غطاء له ولأفكاره ، ومن ثم يتميع الموقف
المكثري ويتجوف ويخرج من إطار النزاهة والموضوعية . وفي مثل هذه الحال يكون
باستطاعة أي شخص أن يقول ويتحيل ما يشاء ، ثم في النهاية يدّعي أن محاولته إنما
استمدتها من آيات القرآن ليعطيها صفة الشرعية ويصادر بذلك الآخرين . أما السؤال
عن ماهية هذه العلاقة المرجعية وعن الآلة التي تم بها ربط الأطروحة بآيات القرآن
فهذا مالا نجد له جوابا في كتاب المؤلف ، بل لا يجوز أن يُسأل عنه هنا ، لأنه في
الحقيقة سؤال عن سمة المنهجية والعلمية .

وقد يتساءل القاريء الكريم : أليس تمة تشكيل لغوي للآيات يمكن أن تُجَلَّل
منطقيا فيكون صابطا لمثل هذه التسطحات التي تجعل من التسييح قانونا ماركسبا هو
نفي النفي ؟

</

علم اللغة الفكر

رابعاً :

إن العلاقة بين الساحة والتسبيح علاقة بناء صرفي فحسب، فمن الأولى فعل (سبح) المجرد، ومن الثانية فعل (سَبَّحَ) المزيد بالتضعيف، وعلم الصرف والاشتقاق يختص بدراسة الأسى اللغوية والمعاني التي تترتب عليها، فالزيادة التي في فعل (سَبَّحَ) - وهي التضعيف - منحت الفعل دلالة جديدة مستقلة تماماً عن دلالة الفعل المجرد. والحرف المزيد يفيد هذه الحالة عندما لا يكون للفعل المزيد فعلٌ مجرد يشاركه في معناه الأصلي مثل. حَدَّثَ وحَدَّثَ - حول وحاول

وأصل هذا الباب أنه إذا دخل على ساء الفعل المجرد حرف زائد لغير الإلحاق فإن الفعل يكتسب حينئذ معنى جديداً، هذا المعنى الجديد يكون على نوعين .
(١) إما أن يكون مركباً من المعنى الأصلي للفعل المجرد مضافاً إليه ما اكتسبه من الصيغة الجديدة كالتكثير والمبالغة والمشاركة والتعدي . . .
(٢) وإما أن يكون معنى مستقلاً لاعلاقة له بالمعنى الأول إطلاقاً كما في (سَبَّحَ) وهذا يسمى في علم التصريف : الإغناء عن المجرد، وفيه تتقل المفردة من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر.

إن العلوم اللغوية هي من الأدوات المعرفية الأساسية التي لا يمكن أن يجهلها أي باحث يريد أن يتصدى لفهم نص لغوي؛ قرأنا كان أو غير قرآن، وإلا كان مثله مثل من يقوم بعملية جراحية؛ فيشق جسد المريض وهو لا يعرف شيئاً عن علم التشريح .

وثمة جانب آخر في المسألة الأساسية التي نعالجها ههنا، وهو أنه إذا أردنا أن نتابع الكاتب من خلال مبادئ الماركسية نفسها نجد تحريفاً في القوانين، فلا هو استطاع أن يعبر عن الماركسية بوصفها فلسفة لها ضوابط مفهومية؛ وقد تبنى أفكارها، ولا هو تمكن من فهم القرآن واستيعاب تشكيله اللغوي، فكان الجميع بين آيات القرآن وأطروحات الماركسية - من طرف ثانٍ - صرباً من العبث والخلط .
فلنقرأ للسيد المؤلف يقول :

</

جمال الفكر

- الصراع بين الحنيفة والصراط المستقيم :

هذه العقلية الماركسية التي وحدناها في فصل جدل الكون ؛ والتي حوّلت كل شيء إلى متناقضات وأضداد تتصارع حتى في اللغة نفسها وفي آيات القرآن المعبرة - حسب رأيه - عن قوانين الجدل الديالكتيكي . . هذه العقلية المسبقة جعلته يصل إلى نتائج خطيرة ، أو بالأحرى أراد من خلالها أن يصل إلى تلك النتائج ، وأهمها ما أسماه نظرية الحدود والحدود الأعلى والأدنى ، ومن ثم خرج السيد المؤلف بمجموعة من الفتاوى شرع من خلالها كثيرا من القضايا تتعلق بعمل المرأة ولباسها وتقسيما الإرث والربا وما إلى ذلك . . ومن المعروف مطلقا أنه إذا كانت المقدمات فاسدة كانت كل النتائج باطلة ، فلنر كيف توصل إلى نظريته الفقهية .

يرى السيد الباحث أن فهم الدين الإسلامي فهما معاصرا والاعتنا بصلاحيته لكل زمان ومكان لا يكون إلا إذا أمنا بوجود صفتين أساسيتين للدين الإسلامي ، هما الاستقامة والحنيفية المتناقضتان^(١١٩) ، حيث يكمن فيهما جدل التشريع وتطوره ، فالاستقامة جاءت في قوله تعالى :

- اهدنا الصراط المستقيم^(١٢٠) .

- قل إني هادي ربي إلى صراط مستقيم^(١٢١) .

- وأن هذا صراطي مستقيما فاتبعوه^(١٢٢) .

- وهديناها الصراط المستقيم^(١٢٣) .

وأما الحنيفية فقد جاءت في قوله :

- إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين^(١٢٤) .

- ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين^(١٢٥) .

- فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها^(١٢٦) .

إلى آخر هذا السيل من الآيات . . ثم يشرح كلمة الحنيف على أنها تعني الميل

عالم الأفكار

والانحراف والتغير والتذبذب، وكلمة المستقيم على أنها الانتصاب والاستقامة، وأن الاستقامة ضد الانحراف. ثم يتابع في أن قوة الإسلام تكمن في استقامته وحيميته حيث يتولد عن هذين القيصير مئات الملايين من الاحتمالات في التشريع.

فالحنيفية أو صفة الميل والانحراف والتغير هي في التشريع والعادات والتقاليد، أما الصراط المستقيم فهو الثوابت التي جاءت لتشكيل علاقة جدلية مع متغيرات الحنيفية، وهنا يكمن التفاعل الجدلي بين الثابت والمتحول؛ المستقيم والحنيف؛ في الدين الإسلامي^(١٠٠).

وبعد.. فهل هذا الكلام يحمل أدنى مسؤولية علمية؟ وهل يستند إلى أسس منطقية غير افتراضات حتمها اعتقاده بالماركسية حتى حير آيات القرآن لمصلحة تناقضات الماركسية وصراعاتها؟..

فنظر إلى طوفان الآيات التي ساقها قبل أن ييهر أعيساها، هل حللها واستخرج معانيها ودلالاتها لنرى هل تعبر عن أطروحاته؟..

لم يعد يخفي على أحد هنا أنه يضع الأفكار مسبقا، ثم يسوق الآيات والآيات مسبقا عليها لمسة ماركسية لتعبر عن أطروحاته المسبقة، أما البحث الموضوعي والمنهج العلمي فهيها أن نلح له أثرا إلا في المقدمة الإلهامية..

وكان السيد الباحث يفترض في نفسه أنه يخاطب أناسا جاهلين، فهو يستخف بعقل القاريء استحقافا يرري بكل منطق علمي.. فلأت إلى رأي القاضي بأن الدين الإسلامي ذو صفة حنيفية أي مائلة ومتذبذبة ومتغيرة؛ ذاكرين قوله بأن "أكبر خطأ ارتكب في الفقه الإسلامي هو نزع الصفة الحنيفية منه"^(١٠٨). "ولنسأل بعد ذلك:

هل يكون وجود كلمة (حنيف) في مجموعة من الآيات دليلا على أن صفة الدين

علامات الفكر

الإسلامي هي الصفة الحنيفية بمعنى صفة الميل والانحراف في التشريع ؛ والتي يقول عنها صفة التغير؟ هذه النقطة جوهرية جدا، فإن صحتَّ صحَّ كلام السيد المؤلف وثبتَّ نتائجه، وإذا بطلت بطل كل ما أتى به المؤلف استناداً عليها .

ودراسة هذه المسألة ليست بعريضة، فلا يصعب أن نجتمع كل آيات القرآن التي وردت فيها كلمة (حنيف)، ثم نحدد معناها بدقة متناهية ؛ ومن خلال منهج المؤلف نفسه الذي خدع القاريء به في مقدمته ؛ حين زعم أنه اعتمد على خصائص اللغة العربية ؛ وعلى الشعر الجاهلي ؛ وعلى نظرية الجرجاني ؛ وعلى المعجمات وخاصة المقاييس، ونحن لن نعتد على غير ما ذكره، ولذلك سندرس هذه المفردة من خلال ثلاث مستويات : نحوية سياقية، صرفية، ومعجمية، ثم نخرج بالنتائج :

(١) المستوى النحوي والسياقي :

وردت كلمة (حنيف) عشر مرات في القرآن الكريم في عشر آيات^(١) :

- (١) - وقالوا كونوا هودا أو نصارى تهتدوا، قل بل ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٢) - ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين .
- (٣) قل صدق الله فاتبعوا ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٤) ومن أحسن دينا ممن أسلم وجهه لله وهو محسن واتبع ملة إبراهيم حنيفا .
- (٥) إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين .
- (٦) - قل إني هداي ربي إلى صراط مستقيم دينا قيما ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٧) وأن أقم وجهك للدين حنيفا ولا تكونن من المشركين .
- (٨) ان إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا ولم يك من المشركين .
- (٩) ثم أوحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (١٠) - فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها .

حالات اللفظ

لقد عادت (حنيفا) في الآيات على إبراهيم عليه السلام في ثمان منها، فكانت حالا له ست مرات، وخبراً (كان) مرتين ٢+٨. وعادت في الآيتين الباقيتين ٧+١٠ إلى محمد عليه السلام، وكانت حالا له.

والحال هي وصف يُذكر لبيان هيئة صاحبه، إذا كانت حالا مؤسّسة كما في (حنيفا)، وهي ههنا أيضا حال ثابتة الوصف لا متقلّة.

كما يلاحظ أن (حنيفا) قد أُتبعَتْ في معظم الآيات بنفي الشرك عن صاحبها؛ مما يشعر أن الحنيف خلاف المشرك، ويؤيده قوله: كان حنيفا مسلما.

كما أن السياق يدل على أن (حنيفا) كانت لتحديد ملة إبراهيم عليه السلام، وقد سُبقت في معظم الآيات بلفظة الملة، فإذا كانت (حنيفا) حالا من المضاف إليه (إبراهيم)، فإن الملة كانت هي المضاف، ولا يخفى على أحد أن بين المضاف والمضاف إليه من التلازم ما يجعلها بمنزلة الاسم الواحد. (فالملة) اكتسبت تعريفاً وتحديداً معنوياً من إضافتها إلى (إبراهيم) المينة هيئته بالحال (حنيفا).

(٢) المستوى الصرفي:

حنيف: هي صفة مشبهة على وزن فعيل، والصفة المشبهة هي اسم مشتق يدل على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتاً تاماً، وتدل على أربعة أمور مجتمعة:

- أولها: المعنى المجرد الذي يسمى الوصف.
- ثانيها: الذات أو الشخص الذي لا يقوم المعنى المجرد إلا به، ولا يتحقق وجوده إلا فيه، وهو صاحب الوصف.
- ثالثها: ثبوت هذا المعنى المجرد—أي الوصف—لصاحبه ثبوتاً عاماً في الأزمنة الثلاثة جميعاً.

===== عالم الفكر =====

رابعها : ملازمة هذا الثبوت المعنوي العام للموصوف ودوامه ، فلا يكون حادثاً أو طارئاً ، وإنما أمرٌ دائمٌ يلزم صاحبه

(٣) المستوى اللغوي المعجمي :

الحنف : الاستقامة ، وإنما قيل للمائل الرجل أحنف تفاؤلاً بالاستقامة^(١١٠).
الحنيف : المستقيم . قال الشاعر:

تعلم أن سيهديكم إلينا طريق لايجور بكم حنيف^(١١١)

الحنيف : الثابت على دين الإسلام^(١١٢)

- المسلم الذي يتحنف عن الأديان .

- المخلص .

- المسلم وقد سمي المستقيم بذلك^(١١٣).

- المائل إلى الدين المستقيم ، والناسك ، والمستقيم الطريقة^(١١٤).

- كل من حج أو كان على دين إبراهيم (ص)^(١١٥).

- هو الذي يستقبل قبلة البيت الحرام على ملة إبراهيم .

- هو من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء ، وقيل : كل من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء فهو حنيف^(١١٦).

- هو المسلم ، وقد كان في الجاهلية يقال لمن اختن وحج البيت : حنيف ، لأن العرب لم

تمسك في الجاهلية بشيء من دين إبراهيم غير الختان وحج البيت ، فكل من اختن

وحج البيت قيل حنيف ، فلما جاء الإسلام تمادت الحنيفية ، فكان الحنيف هو المسلم .

وهنا ننتهي إلى نتيجة هامة وهي أن كلمة (الحنيف) تعني :

الثبات والاستقامة وعدم الالتواء والإخلاص واتباع ملة إبراهيم .

علم الفلك

وهذا يفصلي إلى أن صفة (الحنيف) الواردة في الآيات المذكورة ليست ضد الصراط المستقيم وليست مناقضة للاستقامة حتى تتصارع معها وفق قانون صراع الأضداد الماركسي كما أراد الكتاب . . ولا يمكن في حال من الأحوال أن تكون (الحنيف) صفة منحرفة متغيرة متذبذبة ؛ لأنها تعني عكس هذه المعاني تماما ، كما أوضحنا من خلال أضخم معجمات العربية ، والمقاييس على رأسها . . إلا إذا أردنا أن ننسف المعجمات جميعا ونسحق خصائص اللغة العربية وعلومها تحت الأقدام ، وعندئذ لا يصح أن يدعي السيد الباحث أنه يستند إلى آيات القرآن ؛ لأنه إنما يستند إلى أفكار الماركسية ؛ ناسفا كل قوانين اللغة وأنظمتها . .

أما علم الرياضيات فقد أقحمه السيد المؤلف إقحاما ليرهب القاريء بالعلمية ، ويستل منه أي موقف معارض حين يقول القاريء في نفسه :

وهل سأكون أكثر فهما للرياضيات من دكتور في الهندسة ؟ . .

فإذا كان السيد الباحث يرغب في أن تناقشة بلغة الرياضيات التي أقحمها ، فإن هناك كثيرا من الأخطاء العلمية التي وقع فيها . . ولكننا قبل ذلك سأله :

ما الدليل العلمي على أن الخط المستقيم هو نقيض الخط المائل أو المنحني ؟

وهل يمكن أن يصدر هذا الكلام عمن يفقه علم الرياضيات ؟ فهو خطأ علمي يمكن أن يقع فيه تلميذ ساذج مارال على مقاعد الدراسة ، فيؤنبه أستاذه ويقول له :

إن الخط المستقيم حالة ، والخط المنحني حالة أخرى ، وهما ليسا ضدين متناقضين ، ولكن يمكننا أن نأتي بمستقيمين متضادين عندما يأخذ الأول قيا موجبة دائما ، ويأخذ الثاني قيا سالبة دائما ، أي عندما يكون أحدهما في الاتجاه الموجب والآخر في الاتجاه السالب .

اللباس الداخلي للمرأة

ولكن . . هل هناك - أصلاً - خط مستقيم حقيقي في الكون؟

ألم يدع المؤلف أنه يستند إلى معارف القرن العشرين؟ إن الرياضيات الحديثة أثبتت أنه لا يوجد خط مستقيم حقيقي في الكون، وأي مستقيم هو منحني . . فتأمل . . .

اللباس الداخلي للمرأة والحد الأدنى :

وإذ نفند مسألة الاستقامة والخيفية بذلك الاستقصاء وتلك الدقة، لانفعل ذلك لأجل التصيل الكبير الذي فيها فحسب، بل لأن السيد المؤلف يني عليها بناء هائلا من التشريعات والعبادات يترتب عليها نتائج خطيرة .

فمسألة التناقض المزعوم بين الخيفية المتذبذبة والاستقامة الثابتة، والتي مثلها بـ"لتوابع المستمرة . . استغلها في فرص حالات للحدود، لعل من أهمها حالتي الحد الأعلى والحد الأدنى في التشريع والفقه . ومن هنا نحد أن السيد المؤلف يفتي بأن لباس المرأة المسلمة يتراوح بين حدين، حد أعلى وحد أدنى، أما الحد الأدنى فهو اللباس الداخلي للمرأة فقط^(١١٥)

واعتمادا على ذلك يصبح باستطاعة المرأة المسلمة أن تخرج إلى الطريق بلباسها الداخلي فقط دون أن يكون في ذلك تجاوز لحد من حدود الله . .

بيد أن القضية لانتتهي عند هذا الحد، وفتاوى السيد المؤلف وتشريعاته تنقضي الأمور حتى تصل إلى فرج المرأة وإليتها وثديها . . فيسميها جيوبا^(١١٦)، ويسمح بإظهارها أمام السبعة المذكورين في سورة النور^(٣١)، أي الأخ والأب وابن الأخت وابن الأخ ووالد الزوج وابنه . .

حالة الفحور

وحسب رأيه يحق للمرأة المؤمنة " أن تظهر عارية تماماً أمام هؤلاء المذكورين^(١١٧) . "

ويشرح قائلا :
 " أي إذا شاهد والدته وهي عارية فلا يقول لها : هذا حرام ، ولكن يقول لها هذا عيب^(١١٨) . "
 وهكذا يجوز على رأي السيد المؤلف أن يتحول بيت كل أسرة إلى ناد للعرافة .
 وهو يقول في موضع آخر :

" فالمسلم السويدي عليه أن يبقى سويديا بكل أعراف وطباع أهل السويد^(١١٩) . " ولا يخفى بعد هذا العرض أن معاني الآيات في واد ، وفهم السيد الكاتب لها في واد آخر ، فإذا احتكنا إلى أبسط قواعد اللغة وأنظمتها سقطت كل آرائه في الحضيض الأسفل ، وهو لا يعتمد على أي منطق عقلي . ولم يعد يخفى على أحد أيضا أن السيد المؤلف يهجم بعض الكتب الدينية في توجيهها العام من حيث التأويلات الفاسدة المخالفة لخصائص اللغة العربية والمجافية للعقل بل إن المؤلف يخالف منطق الأشياء وبديياتها على نحو لا يستطيع معه أن يقنع طفلا صغيرا ، وعلى الرغم من ذلك يدعي احترامه لعقل القاري . .

ولإثبات ما نقول سستشهد بترحه لآية (وليصرن بخمرهن على جيوبهن)^(١٢٠) ، إذ رأى أن الله تعالى في هذه الآية قد أمر بتغطية الجيوب فقط ، أي تغطية الفرج والإليتين والإبطين والثديين^(١٢١) . .

فهل يُعقل أن يأمر الله بتغطية ما هو مغطى أصلا ؟ أترأه كان يلهم مع عباده ؟ أم أن نساء العرب كن يمشين في الطرقات مكشوفات الفروج والأدبار حتى نزل الأمر الإلهي بتغطيتها ؟ . .

إن الجيب لغة هو فتحة الثوب وطوقه ، وهذا معنى معروف حدا وشائع في الاستخدام عند العرب ، ويقال جيب القميص أي طوقه^(١٢٢) ، وقد يراد بالجيب

حلال الفكر

الصدر، لأن الصدر تلي الجيوب ولامسها، ومن هنا قيل . فلان ناصح الجيب، ويعني بذلك قلبه وصدره (١٢٢) .
وفي الشعر: وخشنت صدرا جيه لك ناصح

وممكن الخلل أن السيد المؤلف لا يعرف كيف يقرأ في المعجم؛ ولا كيف يستخرج كلمة منه، تقول هذا الكلام لأن (الجيوب) من مادة (جيب) أي مما عيه ياء، ولكن المؤلف لقرط جهله بأمر اللغة فتح المعجم على مادة (جوب) أي مما عينه واو، فأخذ معاني (جوب) ومنها (الخرق)؛ وأعطاهما لكلمة (جيب) ومن هنا جعل الجيب هو الفرج .

وقد نصر المعجم صراحة للاحتراز من هذا الوهم في كلا المادتين، فجاء في المعجم تعليقا على (جبت القميص): " فليس من لفظ الحيب لأنه من الواو، والحيب من الياء (١٢٣) . " .

ثم كرر ذلك في مادة (جيب) فقال: " فليس (جبت) من هذا الباب، لأن عين (جبت) إنما هو من حاب يجوب، والحيب عينه ياء، لقولهم جيوب (١٢٤) . " .
المهم أن الجيوب - لغة - تعني فتحات الأثواب وأطواق القمصان . وقد كانت نساء العرب في الجاهلية جيوبهن واسعة، تبدو منها نحورهن وصدورهن، وكن يسدن الخمر من ورائهن فتبقى مكشوفة، فأمرهن الله أن يسدن لها من أمامهن حتى يغطيها .

ومعروف أيضا أن رينة المرأة في ذلك العهد كانت على قسمين زينة ظاهرة وزينة مخفية، فالظاهرة مثل الخاتم والفتحة والكحل والخضاب . . والمخفية مثل الدمليج والخلخال والمخنقة والإكليل . . وما شاكل ذلك من أنواع الزينة التي كانت سائدة عصرئذ، ولذلك جاء في الآية (ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها) (١٢٥) . . ويؤكد هذا قوله أيضا .

(ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن (١٢٥) . .)

حالة الفكر

يبد أن السيد المؤلف يفهم الزينة على نحو آخر، فيرى أن الزينة نوعان، زينة الأشياء وزينة المواقع، فالأولى هي الأشياء المصافة إلى الشيء أو المكان، والثانية هي زينة مكانية "١٢٦"، ويترج الزينة الشيئية أنها الحلي والمكياج . . والزينة المكابية أنها جسد المرأة كله، وهذه الزينة الحسدية معها ما هو ظاهر بالخلق كالبطرس والظهر والرأس والأطراف؛ وهذا يجوز إظهاره حسب رأيه لقوله تعالى (ولا يبدن زينتهم إلا ما ظهر منها)، ومنها ما هو مخفي كالجيوب التي شرحنا فهم المؤلف الخاص بها .

فإذا سألنا المؤلف كيف انقسمت الزينة إلى شيئية ومكانية؟ وما الأدلة المطقية على ذلك؟ لا نجد جوابا فالزينة لغة هي ما يُترنن به من أشياء مختلفة، فهلا يأتيها بدليل عقلي أو فلسفي أو قرآني أو لغوي . . على زعمه بانقسام الزينة إلى شيئية ومكانية؟ وإلا فما معنى المهج العلمي والبحث الموضوعي؟ أفلا يعني - على الأقل - الاستناد في النتائج إلى مقدمات مثبتة وملزمة منطقيا؟

ولكن السيد المؤلف يخترع المقدمات من خياله الخصب دون أن تكون مشتة أو مسلما بها، ثم يبنى عليها . . فيخرج بنتائج منية على افتراضات فاسدة .

وبتعبير أدق نقول إن عبد المؤلف أفكارا محددة وجاهزة يريد أن يطرحها، فيخترع لها المقدمات زاعما أنها هي التي أوصلته إلى هذه الأفكار، ونحن لانقول هذا الكلام إلا بعد أن تمثلنا كتابه جيدا، وبعد أن وقفنا على كثير من القضايا التي توضح طريقة المؤلف الحقيقية في فرص أفكاره . .

فهل هذا هو المنهج العلمي الذي كان يقصده بقوله: " وضعت منها علميا في فهم الكتاب " ؟ . .

وهل هذا هو البحث الموضوعي الذي قصده بقوله:
" كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي " ؟ . . فتأمل

علم المنطق

أما فهم المؤلف للقلم والتقليم ، وأن القلم هو محور المعرفة الإنسانية (١٣٢) فهو مسبق به أيضا وفيه كلام كثير قبل عدة قرون ، منه ما نلمحه في كتاب التبيان في أقسام القرآن لابن القيم ، حيث شرح معنى القلم وتحدث عن أنواعه كأقلام الوحي والطب والحساب والحكمة وما شاكل ذلك (١٣٣).

وأما الفرق بين الإنزال والتنزيل فقد ادعى المؤلف أنه اكتشفه وفهمه فهما جديدا ، وأنه قد غاب عن العلماء الأقدمين فهم هذا الفرق الذي تفرّد به السيد الكاتب ، وقد زعم أن بعضهم حام حوله دون أن يذكر الفرق (١٣٤) . ولكن الحقيقة أن معظم كتب التفسير تفرق بين (أنزل ونزل) فعلي الإنزال والتنزيل على نحو أفضل بكثير مما شرحه المؤلف وأكثر جدية وفهما ، فقد جاء في الكشف للزمخشري : " . . . فإن قلت : لم قيل نزل الكتاب وأنزل التوراة والإنجيل ؟ قلت : لأن القرآن نزل منجّما ، ونزل الكتابان جملة (١٣٥) . " وفي موضع آخر يقول :

" روي أنه أنزل جملة واحدة في ليلة القدر من اللوح المحفوظ إلى السماء الدنيا ، وأملاه جبريل على السفرة . . ثم كان يُنزل على رسول الله (ص) نجوما في ثلاث وعشرين سنة (١٣٦) . "

فالزمخشري هنا يعتمد على علم الصرف في التفريق بين بناء (أفعل) وبناء (فَعَلَ) ، فالأول أي صيغة (أفعل) تدل على الحدث مرة واحدة دون إشارة إلى تكراره أو تكريره ، والألف الزائدة فيه أفادت التعدية فحسب ، أما صيغة (فَعَلَ) فالتضعيف فيها أفاد تكرار الحدث وتكريره . وإذا تتبعنا هاتين المفردتين ودرسناهما في سياقاتهما تأكد لنا هذا الفرق . . المهم أن الكلام السابق يدلنا على الأدوات العلمية التي كانوا يستخدمونها ويعدها من البدييات . . أما السيد المؤلف فقد فرق أولا بين البلاغ والتبليغ بالاعتماد على الفرق الشائع في الاستخدام بين العوام (١٣٧) ، دون التحويل على المعطيات العلمية المتمثلة بقوانين اللغة وسياق الكلام والقرائن المعنوية ، وكذلك فعل بالإنزال والتنزيل ، إذ لم يستعن بأدوات معرفية حقيقية ، وعوّن منها باستخدام عبارات مجلجلة عن العلم والتكنولوجيا دون أن يكون لها أي معنى أو توظيف

حالة الفكر

حقيقي^(١٣٨)، فقد نوه بأن المكتشفات العلمية والتكنولوجية في النصف الثاني من القرن العشرين هي التي سمحت له بفهم الإنزال والتزليل . . .^(١٣٩) إلا أنه شرح الفرق بينهما من خلال مثال لمباراة في كرة القدم تخيل أنها تجري في المكسيك بين البرازيل والأرجنتين، ثم راح يسقط فهمه السابق للإنزال والتزليل على عملية نقل المباراة وبثها إلى مشاهد في دمشق^(١٤٠) فتأمل ! . . .

وأما مقولة السيد الكاتب التي عدها كشفا عظيما وفتحا مينا، وسماها نظرية (ثبات النص وتغير المحتوى)، فهل تختلف كثيرا عن مقولة العلماء الأقدمين «تغير الأحكام بتغير الأزمان»^(١٤١) والتي جعلوها قاعدة من القواعد الكلية في التشريع ؟

بل إنهم أكدوا مسألة التطور والتجديد في الفقه والتشريع لدرجة عدّوا فيها الوقوف عند النقل فقط ضلالا، فقالوا: «الجمود في المقولات أبدا ضلال في الدين»^(١٤٢)

بل لقد تجاوزوا ذلك ، فأباحوا حتى مخالفة النص الشرعي في حالة الضرورة، ولذلك وضعوا القاعدة الفقهية الكلية القائلة : (الضرورات تبيح المحظورات) ^(١٤٣)، وفي ذلك يرى الغزالي أنه إذا طرأت ظروف عارضة تقتضي المصلحة فيها مخالفة النص الشرعي، وكان يترتب على التمسك بالنص ضرر عام محيط، فانه تجب رعاية المصلحة " على خلاف مقتضى النص ، ولا يمكن الاختلاف في ذلك ^(١٤٤) .

إن مثل السيد المؤلف في جميع المواضيع السابقة وفي كثير غيرها كمثّل من يدعي اكتشاف البخار في القرن العشرين ، في عصر الكمبيوتر والسيرنيتك والفضاء ، بل إن المؤلف لم يستطع أن يصل حتى إلى مستوى الأطروحات والأفكار التي كانت تطرح منذ مئات السنين ، وهو كذلك لم يكلف نفسه الاطلاع على النتاج الفكري لعصر النهضة ولمن سبقه ولمن عاصره . . . ويدعي مع كل ذلك احترام عقل القارئ والجلدة في كل ما . يطرح والريادة فيه !!

ثم إن السيد الكاتب كثيرا ما يستقي مادته وأدلته من خواطر شخصية ، ومن .

العلم والفكر

مفاهيم العامة ، ومن تصورات اللغة المحكية عن دلالات الألفاظ ، ثم يصوغ كل هذه الأشياء بعبارات ذات طنين علمي ، ويجعلها نظريات استندت إلى معارف القرن العشرين . وفي الحقيقة أن أطروحات الكتاب تدل على محدودية في الفكر ، وفقر مدقع بالأدوات المعرفية ، وانتفاخ في الذات ، وحكمنا هذا مشروع تماما ، ويستمد مشروعيته من كونه جاء نتيجة لدراسة مطولة ولم يلق عبثا ، ثم إن العلم لا يحتمل المجاملة ويقتضي أن نسمي الأشياء بأسمائها .

أجل . . إن المؤلف لا يمتلك الأدوات المعرفية - حتى الأولية منها - التي تؤهله لأي دراسة من هذا النوع ، حتى بدييات اللغة وعلومها كان مجهلها ، وجهله بها ليس بسيطا ، بل هو جهل مركب ، وإذا أحسن الظن به وقلنا إنه استقى معلوماته اللغوية من ملحق الكتاب المعنون (أسرار اللسان العربي) للدكتور جعفر دك الباب ، فينبغي أن نشير إلى أن هذا الملحق يحوي دراسة متواضعة جدا طغى عليها أسلوب الإغارة على أفكار علماء اللغة واستعراضها ومسخها ، وترديد قضايا ساذجة عولجت منذ مئات السنين على نحو أعمق وأفضل ، كالقول بأن القرآن نص عربي وأنه أنزل على سبعة أحرف . . وكالحديث عن العربية الفصحى وعن تاريخ النحو والبلاغة و المدارس النحوية وخلافاتها ، وتقسيم الكلمة إلى فعل واسم وحرف . . وما شاكل ذلك . والحق أن الدكتور نصر أبو زيد قد أعطى هذا الملحق حقه ولم يخطئ قط حين وصفه بأنه "دراسة متواضعة تظن أنها اكتشفت منهجا للتحليل اللغوي ، وهي لا تكاد تتجاوز طرح بعض المفاهيم التقليدية التي تجاوزها التراث اللغوي والبلاغي العربي ذاته . . . (١٤٥)" .

وقد صار بإمكاننا الآن من خلال مجمل ما قدمنا ، وما وقفنا عليه في هذه الدراسة أن نستنتج المنهج الحقيقي المطبق فعلا في الكتاب فنلخصه في البنود التالية :

- (١) تحطيم خصائص اللغة العربية وأنظمتها .
- (٢) عدم المقدرة على قراءة المعجم وفهمه ، وتفسير الكلمات بغير معناها .
- (٣) مخالفة معجم المقاييس لابن فارس وإهمال المعجمات الأخرى .

علم الفكر

- (٤) تزيف حقائق اللغة والادعاء بما ليس فيها .
- (٥) مخالفة نظرية الجرجاني في النظم من خلال اجتثاث المفردة من سياقها وتجريدها من معناها الحقيقي .
- (٦) إغفال علوم الصرف والاشتقاق التي كان من أئمتها أبو علي الفارسي وابن جني .
- (٧) مخالفة ما ورد من الشعر الجاهلي .
- (٨) الاستخفاف بعقل القارئ وغياب المنهج العلمي الحقيقي .
- (٩) -إضفاء صفة العلمية والحقيقة على افتراضات وتصورات محضة فقدت أدلتها وبراهينها .
- (١٠) الانطلاق من أفكار الماركسية ومبادئها وإكراه آيات القرآن وقسرها على التعبير عنها .
- (١١) اتخاذ آيات القرآن غطاء لأفكاره وأطروحاته ، وانهيار العلاقة بين التشكيل اللغوي للآية والمعنى الذي يوضع لها من خارجها .
- (١٢) إقحام علم الرياضيات واستخدام ألفاظ العلم والتكنولوجيا بغرض الإرباب العلمي .
- (١٣) بناء نظرية فقهية على أسس فاسدة ومقدمات باطلة علميا ومنطقيا ولغويا .
- (١٤) وضع النتائج قبل المقدمات والإتيان بمقدمات واهية غير مسلم بها ولا ملزمة منطقيا .
- (١٥) -عدم التوثيق ، وانعدام المرجعية مطلقا ، وعدم مراعاة أبسط قواعد البحث العلمي . وينبغي بعد هذه الأحكام أن نحاول تحليل انتشار الكتاب الواسع الذي أشرنا إليه في البداية ، لأن هذا الانتشار لا يتناسب مطلقا مع النتائج التي توصلنا إليها ، ولذلك فإننا نرى أن هناك مجموعة من الأسباب قد ساهمت في ذلك :
- (١) معالجة الكتاب للقضايا الفكرية والدينية بأسلوب مختلف في شكله عن النمط التقليدي ؛ أو على الأقل ادعاؤه ذلك ، في وقت طغى فيه النمط التقليدي السلفي العقيم حتى غدا متفرا بعيدا عن الإقناع وعن مواكبة تغيرات الواقع المعيش .
- (٢) زعم الكتاب اعتماده على معارف القرن العشرين وأرضيته العلمية وإفادته من التقدم العلمي والاكتشافات الحديثة .

عالم الفكر

- (٣) حلّو الساحة الثقافية من كتابات فكرية جريئة تتناول تلك الموضوعات الخطيرة والحساسية التي حاولت القراءة المعاصرة مقاربتها .
- (٤) - ملاقاته هوى في النفوس من خلال نظريته الترحيفية التي أحازت كثيرا من الممنوعات والمعوقات التي فرصها التركيب الاجتماعي وأحواله المعقدة المأزومة عبر مراحل ظرفية معينة .
- (٥) استخدامه طريقة خاصة في التعبير تدعو إلى الإبهار بها فيها من عبارات جليّة المقام على الرغم من أنها في الميزان المنطقي والوظيفي جوفاء تخلو من أي قيمة علمية .

ومن نافلة القول أن أشير أخيرا إلى أنني دعيت من قبل الأستاذ الدكتور نعيم اليافي إلى حضور ندوة علمية خاصة مع المؤلف الدكتور محمد شحرور في دمشق نظمها اتحاد الكتاب العرب منذ سنة تقريبا ، وفي أثناء ذلك لاحظت أن السيد المؤلف كان على العكس تماما مما وجدناه في كتابه من تنظيم وتقسيم واصطلاحات . . فقد كان مشتتا يتحدث دون ترابط سببي في كلامه ، فعندما طلب منه الدكتور اليافي أن يقدم لنا فكرة عن كتابه من خلال ثلاث نقاط رئيسية :

- (١) تجربته مع الكتاب
- (٢) مقولاته في الكتاب .
- (٣) النتائج التي وصل إليها . .

تحدث عن كل شيء إلا عن هذه النقاط !! وكان حديثه مبعثرا ، ولغته سقيمة ركيكة بحيث لاتكاد تستقيم فيها جملة فصيحة ، فترى المرفوع مجرورا والمنصوب مرفوعا . . حتى الآيات القرآنية التي كان يستشهد بها كان يغلط في قولها ، فيرده الحضور مرة ، والدكتور اليافي مرة أخرى ، ثم كانت الطامة الكبرى أن سمى نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني بنظرية (النظم) وكررها أكثر من مرة (١٤٧)!!

أضف إلى ذلك أن كتابه يموج موجا بالأخطاء اللغوية والنحوية التي لايجوز أن

عالم الأفكار

يقع فيها التلاميذ^(١٤٧) . . . فهل عرفنا الآن وبعد كل هذا العرض الغاية التي وضع من أجلها ملحق بالكتاب سموه (أسرار اللسان العربي) للدكتور دك الباب ؟ هذا على الرغم أن الكتاب ينوء بحجمه الذي تجاوز ثمانمئة صفحة ، ومع ذلك أضيف إليه هذا الملحق دون أن يكون له علاقة بالكتاب لامن قريب ولامن بعيد ، اللهم إلا إرهاب القارئ . . حتى إذا تساءل القارئ في نفسه قائلاً :

وما علاقة المؤلف - وهو مهندس - باللغة وعلومها وفهم نصوص القرآن ؟

عند ذاك يخبره ملحق أسرار اللسان العربي ويقول له :

ويحك يا هذا : كيف تتجرأ على مثل هذا السؤال ونحن نحدّثك عن أسرار اللغة ؟ .

· وهل يعرف الأسرار إلا عالم الأسرار ؟

عالم الفکر

الحواشي والتعليقات

- (١) صدر هذا الكتاب في دمشق عن دار الاهالي تأليف الدكتور المهندس محمد شحرور.
- (٢) راجع الكتاب والقرآن - المقدمة ص ٤٥ .
- (٣) مقدمة الكتاب ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٤) مقدمة الكتاب ص ٣١ .
- (٥) ص ٣٢ .
- (٦) أشار السيد المؤلف في مقدمته إلى المراحل التي مر بها تأليف الكتاب ، فقد بدأت المرحلة الأولى عام ١٩٧٠ عندما كان في إيرلندا ، وانتهت المرحلة الأخيرة عام ١٩٩٠ .
- (٧) كانت الطبعة الأولى في أيلول ١٩٩٠ ، ثم كانت الطبعة الثانية في العام نفسه (١٩٩٠) في كابون الأول ، أما الطبعة الرابعة فكانت في الشهر الأول من عام ١٩٩٢ وهي طبعتان عادية وشعبية ، وهذا يعني أن بين الطبعة الأولى والطبعة الرابعة (١٥) شهراً فقط ، أي ستة وثلاثة أشهر .
- (٨) الأسبوع الأدبي - العدد ٢٤٧ - ٢٤٨ ك ١٢ ١٩٩١ - ص ٣
- (٩) نهج الإسلام - العدد ٤٢ - ك ١٠ ١٩٩٠ - الخليفة اليهودية لشعار قراءة معاصرة - د . محمد سعيد رمضان البوطي .
- (١٠) نهج الإسلام - العدد ٤٣ - آذار ١٩٩١ - تقاطعات خطيرة على دروب القراءات المعاصرة - د . شوقي أبوخليل .
- (١١) انظر مجلة الهلال - العدد ١٠ أكتوبر ١٩٩١ - لماذا طغت التليفزيونية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام - د . نصر حامد أبو زيد .
- (١٢) المقالة السابقة نفسها ص ٢٧ .
- (١٣) انظر مجلة الهلال - العدد ١ - يناير ١٩٩٢ - حول القراءة المعاصرة للقرآن - د . محمد شحرور .
- (١٤) راجع الكتاب والقرآن - مقدمة المؤلف ص ٤٨ .
- (١٥) لاحظ هذه العبارات التي وردت في المقال المنسوب للدكتور محمد شحرور . « ويبدو أن الدكتور أبا زيد ينتمي إلى الاحتمال الثاني بينما نحن وصاحب (الكتاب والقرآن) ننتمي إلى الاحتمال الثالث » ص ١٣٠ .
- « وهذا ما جاء في باب جدل الكون في كتاب الدكتور شحرور » ص ١٣٢ .
- « ولم يكن في يوم من الأيام حالاً ولا متروهما كما قال الدكتور شحرور في كتابه » ص ١٣٣ .
- (١٦) راجع المقالة المذكورة ص (١٣٤) .
- (١٧) انظر مجلة الهلال - العدد ٣ - مارس ١٩٩٢ - المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية - د . نصر حامد أبو زيد .

الاسماء والفكر

- (١٨) راجع المقالة المذكورة ص ٦٠ .
- (١٩) انظر : القراءة المعاصرة للدكتور شحرور مجرد تنجيم ، سليم الجاهي ص ١٦ .
- (٢٠) انظر المقدمة ص
- (٢١) النماذج التي سنعرضها هي على سبيل التمثيل لا الحصر وقد استبعدنا منها - بلا شك - الأخطاء المطبعية .
- (٢٢) ص ١٣ والصواب (مأمورون) لأنها خبر (أن) المرفوع .
- (٢٣) ص ٥١ والصواب (ارتباط معنوي عضوي . .) .
- لأن الأول اسم كان المرفوع والباقي صفات له .
- (٢٤) ص ٢٩ والصواب (ذا الشأن) لأنها صفة للمفعول به منصوبة .
- (٢٥) ص ١٣٤ والصواب (لكونها اسمون) لأنها منصوبة بالمصدر .
- (٢٦) ص ١٧٨ والصواب (شيئا) لأنها خبر كان المنصوب .
- (٢٧) ص ٢٠٤ والصواب (نبي) لأنه مفعول به منصوب .
- (٢٨) ص ٢٠٩ والصواب (نبي) لأنه خبر (أن) المرفوع .
- (٢٩) انظر الصفحة ١٤٧ .
- (٣٠) مباحث في علوم القرآن - د. صبحي الصالح - ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
- (٣١) انظر ص ٣١ .
- (٣٢) ص ٣٣ .
- (٣٣) انظر مجلة نهج الإسلام - العدد ٤٦ - ١١ ١٩٩١ - قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن - محمد شفيق ياسين .
- (٣٤) نهج الإسلام - العدد ٤٧ - آذار ١٩٩٢ - الحدود في الإسلام - محمد شفيق ياسين .
- (٣٥) نهج الإسلام - العدد ٤٨ - حزيران ١٩٩٢ - قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن - محمد شفيق ياسين .
- (٣٦) راجع مجلة الناقد - العدد ٤٥ - آذار ١٩٩٢ - طرافة في التقسيم وغرابة في التأويل - طارق زيادة .
- (٣٧) انظر المقالة السابقة ص ٦٠ .
- (٣٨) راجع الكتاب والقرآن - تقديم المنهج اللغوي ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٣٩) الكتاب والقرآن - مقدمة المؤلف ص ٤٤ .
- (٤٠) الكتاب والقرآن - مقدمة المؤلف ص ٢٩ .
- (٤١) نفسه ص ٤٦ .
- (٤٢) الكتاب والقرآن ص ٧١٤ .

حلال الفكر

- (٤٣) نفسه ص ٧٣٠ .
- (٤٤) نفسه ص ٧١٣ .
- (٤٥) نفسه ص ٩١ .
- (٤٦) سورة البقرة - الآية ١٨٥ .
- (٤٧) الكتاب والقرآن ص ٦٥ .
- (٤٨) نفسه ص ٩٤ .
- (٤٩) نفسه ص ٤٩ .
- (٥٠) انظر لسان العرب والصحاح والقاموس المحيط - مادة : برك .
- (٥١) الكتاب والقرآن ص ١٠٨ .
- (٥٢) الصفحة السابقة نفسها .
- (٥٣) سورة آل عمران - الآية ٣٣ .
- (٥٤) سورة الحجر - الآية ٢٦ .
- (٥٥) سورة السجدة - الآية ٧ .
- (٥٦) ورد ذلك في تقديم المنهج اللغوي ص (٢٥)، وكذلك ذكر المؤلف فهمه الجديد للترتيل؛ وجعله قاعدة من قواعد التأويل التي وضعها، انظر ص (١٩٦) - (١٩٧) .
- (٥٧) سورة الكهف - الآية ١١٠ .
- (٥٨) انظر تفصيل هذه المراحل في كتابه ص ٣٠٤ حتى ص ٣٠٧ .
- (٥٩) سورة البقرة - الآية ٣٢ .
- (٦٠) سورة البقرة - الآية ٣٣ .
- (٦١) انظر الكتاب والقرآن ص ٣٠٦ .
- (٦٢) سورة البقرة - الآية ٣٤ .
- (٦٣) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
- (٦٤) سورة آل عمران - الآية ٥٠ .
- (٦٥) سورة المائدة - الآية ٤٦ .
- (٦٦) سورة النساء - الآية ٤٧ .
- (٦٧) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
- (٦٨) نفسه ص ٢٠٥ .
- (٦٩) نفسه ص ١١٥ .
- (٧٠) سورة هود - الآية ١ .
- (٧١) سورة فصلت - الآية ٣ .

عالم الفكر

- (٧٢) الكتاب والقرآن ص ١١٥ .
- (٧٣) نفسه ص ١١٨
- (٧٤) نفسه ص ٢٥٤ وكذلك ص ٢٦١ .
- (٧٥) نفسه ص ١١٨ .
- (٧٦) الصفحة نفسها
- (٧٧) الكتاب والقرآن ص ١١٦ - ص ١٦٠ - ص ١٧٩ .
- (٧٨) سورة المائدة - الآية ٤٨ .
- (٧٩) سورة النساء - الآية ٢٣ .
- (٨٠) راجع الكتاب والقرآن ص ١٥٢ .
- (٨١) نفسه ص ٣٨٩ .
- (٨٢) نفسه ص ٣٩٠ .
- (٨٣) ص ٣٨٩ .
- (٨٤) المزمل - الآية ٢٠ .
- (٨٥) سورة البقرة - الآية ٣٥ .
- (٨٦) الكتاب والقرآن ص ٣٨٩ .
- (٨٧) نفسه ص ١٨٧ .
- (٨٨) من مثل قوله تعالى : « ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحما ثم أنشأناه خلقا آخر . » المؤمنون الآية ١٤ .
- (٨٩) الكتاب والقرآن ص ٢٣٠ .
- (٩٠) نفسه ص ٢٢٣ .
- (٩١) الصفحة نفسها .
- (٩٢) راجع تاج العروس ولسان العرب والصحاح والقاموس المحيط ، مادة (سبح) .
- (٩٣) انظر القاموس المحيط مادة (نزه) .
- (٩٤) الصحاح مادة (نزه) .
- (٩٥) لسان العرب مادة (نزه) .
- (٩٦) الكتاب والقرآن ص ٢٢٣ .
- (٩٧) نفسه ص ٢٢٧ .
- (٩٨) نفسه ص ٤٩٦ .
- (٩٩) نفسه ص ٤٤٧ .
- (١٠٠) سورة الفاتحة .

عالم الفكر

- (١٠١) سورة الأنعام - الآية ١٦١ .
- (١٠٢) سورة الأنعام - الآية ١٥٣ .
- (١٠٣) سورة الصافات - الآية ١١٨ .
- (١٠٤) سورة الأنعام - الآية ٧٩ .
- (١٠٥) سورة الأنعام - الآية ١٦١ .
- (١٠٦) سورة الروم - الآية ٣٠ .
- (١٠٧) الكتاب والقرآن ص ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ .
- (١٠٨) نفسه ص ٤٧٣ .
- (١٠٩) تخريج الآيات على الترتيب : البقرة ١٣٥ / آل عمران ٦٧ / آل عمران ٩٥ / النساء ١٢٥ / الأنعام ٧٩ / الأنعام ١٦١ / يونس ١٠٥ / النحل ١٢٠ / المل ١٢٣ / الروم ٣٠ .
- (١١٠) راجع تاج العروس ولسان العرب مادة (حنف) .
- (١١١) القاموس المحيط - مادة (حنف) .
- (١١٢) لسان العرب وتاج العروس والصحاح - مادة (حنف) .
- (١١٣) مقاييس اللغة - مادة (حنف) .
- (١١٤) لسان العرب - مادة (حنف) .
- (١١٥) راجع الكتاب والقرآن ص ٥٥٠ - ٥٥١ .
- (١١٦) نفسه ص ٦٠٧ .
- (١١٧) الصفحة السابقة نفسها .
- (١١٨) الكتاب والقرآن ص ٧٢٩ .
- (١١٩) سورة النور - الآية ٣١ .
- (١٢٠) الكتاب والقرآن ص ٦٠٧ .
- (١٢١) تاج العروس والقاموس المحيط - مادة (جيب) .
- (١٢٢) لسان العرب وتاج العروس - مادة (جيب) .
- (١٢٣) لسان العرب - مادة (جوب) .
- (١٢٤) اللسان مادة (جيب) .
- (١٢٥) سورة النور - الآية ٣١ .
- (١٢٦) الكتاب والقرآن ص ٦٠٦ .
- (١٢٧) الكتاب والقرآن - تقديم المنهج اللغوي ص ٢٤ .
- (١٢٨) الإتيان في علوم القرآن للسيوطي ج ٢ ص ١٧٥ .
- (١٢٩) الكتاب والقرآن ص ١٠٦ - ١٠٧ .

العلم والفكر

- (١٣٠) راجع مثلاً (الروح لابن القيم) ص ٢١٧ ما بعدها .
- (١٣١) راجع على سبيل المثال (تفسير القيم) للجوزية ، وانظر كذلك كتاب الدكتور عبد العتّاح لاشين (ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن) ص ١٢٦ .
- (١٣٢) الكتاب والقرآن ص ١٩٥ .
- (١٣٣) راجع التبيان في أقسام القرآن ص ١٢٩ وما بعدها .
- (١٣٤) الكتاب والقرآن ص ١٧٣ ..
- (١٣٥) أنظر تفسير الكشاف ج ١ ص ٤١١ .
- (١٣٦) الكشاف ج ٤ ص ٢٧٣ .
- (١٣٧) الكتاب والقرآن ١٤٨-١٤٩ .
- (١٣٨) تجدر الإشارة هنا إلى أن الدكتور نصر حامد أبو زيد قد تنبه إلى هذه الملاحظة كذلك فقال : « هذه التفرقة بين الإنزال الكلي والتنزيل الجزئي ليست إلا صياغة تزريا يزي العلم ، وتطاهر بسمته ، رغم أنها تكرر أقوال علماء القرآن الأسبقين عن النزول مرة واحدة إلى السماء الدنيا ، ثم التنزيل منجما على قلب النبي ... » (لماذا طغت التليفية . . .) ص ٢٦ .
- (١٣٩) الكتاب والقرآن ص ١٤٩ .
- (١٤٠) نفسه ص ١٥٠ .
- (١٤١) انظر المادة / ٣٩ من القواعد الفقهية الكلية في مجلة الأحكام العدلية .
- (١٤٢) انظر (الفروق تحت الفرق) للشهاب القرافي ، المسألة الثالثة ١ / ١٧٧ ، عن المدخل الفقهي العام لمصطفى الزرقاء ، ص ١٠٠ .
- (١٤٣) راجع مقالته (لماذا طغت التليفية . . .) .
- (١٤٤) تنبغي الإشارة هنا إلى أن جمعية النقد في حلب برئاسة الدكتور نعيم اليافي اتفقت مؤخراً مع المؤلف د . محمد شحرور على المشاركة في ندوة حوارية حول الكتاب ، يحاوره فيها الدكتور محمد عكام الباحث في مجال التفسير ومنهجه وأصوله ، ولكن الذي يدعو للاستغراب أن المؤلف فيما بعد تدرع بأن عليه أن يستشير جهاز الأمن أولاً ليأخذ منه الموافقة ، ثم اعتذر مدّعياً أنه لم يسمح له بذلك !!
- (١٤٥) نعرض فيما يلي نماذج من أخطائه على سبيل التمثيل لا الحصر مستبعدين الأخطاء المطبعية منها .
- « ان العلماء عاقلين ، والدجالين مجانين . » ص ٣٠٩ .
- والصواب (عاقلون) لأنها خبر مرفوع .
- « لقد ذكر الكتاب للقلوب فعلاّن الأول . . . » ص ٢٧٢ . والصواب (فعلين) لأنها مفعول به منصوب .

عالم الفكر

- « وعياها أم لم نعيها » ص ٢٥٤ ، والصواب (لم نعيها) لأن المعتل يجزم بحذف حرف عله .
- « أليس القول فعل يقوم به . » ص ٤٢٧ والصواب (فعلاً لأنها حرة ليس المنصوب .
- « وحرم مشرعو هذه الأمة كثيراً مما أحل الله تحريم دائم غير ظرفي . » ص ٥٠١ والصواب (تحريماً دائماً) لأن الأولى مفعول مطلق منصوب والثانية صفة لها .
- « والعرق هو أنه كامل المعرفة ونحن ناقصي المعرفة متعلمين ، لذا . . . » ص ٣٩١ والصواب (ناقصو المعرفة متعلمون) لأنها حرة للمبتدأ .
- « هؤلاء المتأخرين لهم علاقة القرابة مع المرأة » ص ٦٠٩ والصواب (التأخرون) لأنها بدل من اسم الإشارة المرفوع .
- « وتبين أن أحد رواه هو أبا بكرة . » ص ٦٢٥ والصواب (أبو بكرة) لأنها خبر مرفوع .
- « ووضع تعاريفاً في بعض الأمور » ص ٥٩٤ والصواب (تعاريف) لأنها ممنوعة من الصرف .
- « أصبح الفقه والسلطة توأمان » ص ٥٦٩ ، والصواب (توأمين) لأنها خبر منصوب للفعل الناقص .
- « إذا كانت الحالة ليست إملاق فيجوز . . » ص ٥٠٤ والصواب (إملاقاً) لأنها حرة ليس المنصوب .
- « عاش لوحده » ص ٣١٢ / (لكني تشرع لوحدها) ص ٥٨٠ والصواب (وحده - وحدها) لأن . الحال لا يدخل عليها حرف الجر .

جمال الفكر

أهم المصادر والمراجع -

- (١)- أبيه الفعل - د عصام نور الدين - المؤسسة الحامية للدراسات - ط ١ - ١٩٨٢ - بيروت .
- (٢)- الإتيان في علوم القرآن - حلال الدين السيوطي - ح ١ ، ح ٢ - دار الفكر - بلا تاريخ .
- (٣)- إحياء علوم الدين - الغرالي - ٥ أجزاء - دار القلم - بيروت - بلا تاريخ .
- (٤)- أساس البلاغة - الزمخشري - دار المعرفة - بيروت - بلا تاريخ .
- (٥)- أسباب النزول - أبو الحسين علي السابوري - دار الفكر - بيروت - ط ١ - ١٩٨٨ .
- (٦)- أسرار البلاغة في علم البيان - عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة - بيروت ١٩٨١
- (٧)- الأنشاه والنظائر في النحو - جلال الدين السيوطي - تحقيق مجموعة - مجمع اللغة العربية بدمشق
- (٨)- أصول الفلسفة الماركسية اللينينية - بإشراف فيودور بورلاتسكي - دار التقدم موسكو ١٩٨٥ .
- (٩)- إملاء ما من به الرحمن - أبو النقاء العكبري - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٧٩ .
- (١٠)- الإيضاح في مسائل الخلاف - أبو البركات الأساري - تح : محمد محي الدين عبد الحميد - مجلدان - مصر .
- (١١)- أوضح المسالك إلى ألوية ابن مالك - ابن هشام - ٣ أجزاء تح : محمد محي الدين عبد الحميد - بيروت - ط ٨ - ١٩٨٦
- (١٢)- الإيضاح في علوم البلاغة - الخطيب القروي - تح : محمد عبد المعظم خفاحي - دار الكتاب - بيروت ١٩٨٥ .
- (١٣)- البلاغة - علم المعاني - د . مزيد نعيم - مطبعة ابن خلدون - دمشق - ١٩٨٢ .
- (١٤)- ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن - د . عبد الفتاح لاشين - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٢ .
- (١٥)- تاج العروس - المرتضى الزبيدي - ٢٥ مجلدا - تح مجموعة - الكويت .
- (١٦)- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي - ٤ مجلدات - ح . حسن إبراهيم حسن - بيروت ١٩٦٤
- (١٧)- تاريخ العرب قبل الإسلام - د أحمد هبو - جامعة حلب - ١٩٨١ .
- (١٨)- التبيان في أقسام القرآن - ابن القيم الحوزية - دار الفكر - بيروت .
- (١٩)- التعريفات - علي بن محمد الجرجاني - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٨ .
- (٢٠)- تفسير القرآن العظيم - ابن كثير - ٤ أجزاء - دار العلم - بيروت .
- (٢١)- تفصيل آيات القرآن الحكيم - حول لايوم - ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي - دار الفكر بيروت .
- (٢٢)- تهذيب سيرة ابن هشام - عبد السلام هارون - دار البحوث العلمية - الكويت ١٩٨١

دار العلم للنجال

- (٢٣) حركة الفتح الإسلامي - د . شكري فيصل - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٨٢
- (٢٤) الخصائص - ابن حي - ٣ مجلدات - تحقيق : محمد علي النجار - دار اختدي هـ بيروت .
- (٢٥) دراسات في فقه اللغة - د . صبحي الصالح - دار العلم للملايين - بيروت ط ٩ - ١٩٨١ .
- (٢٦) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - تح . د . محمد رسوان وفاير الداية - دار قتيبة - دمشق ١٩٨٣
- (٢٧) الروح لابن القيم الجوزية - دار - بيروت .
- (٢٨) سمر السعادة وسفير الافادة - السحاي - تح . د . محمد احمد الدالي - مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٣
- (٢٩) شرح شافية ابن الحاجب - رضي الدين الاسترنازي - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ورفاقه - دار الكتب بيروت .
- (٣٠) الصحاح في اللغة - الجوهري - اعداد نديم وأسامة مرعشلي - دار الحصار - ط ١ - ١٩٧٤ - بيروت .
- (٣١) العقيدة الإسلامية والفكر المعاصر - د . محمد سعيد رمضان البوطي - مطبعة رياض - دمشق ١٩٨٧ -
- (٣٢) علوم الحديث ومصطلحه - د . صبحي الصالح - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٩ .
- (٣٣) غريب القرآن - الطريحي - دار زاهدي .
- (٣٤) فجر الإسلام - أحمد أمين - دار الكتاب العربي - بيروت .
- (٣٥) فقه السنة - السيد سابق - دار الفكر - بيروت - ١٩٨٣ .
- (٣٦) الفقه في المذاهب الأربعة - الجزيري - ٤ أجزاء .
- (٣٧) فقه اللغة - أبو منصور التعالبي
- (٣٨) في أصول النحو - سعيد الأفغاني - دار الفكر - دمشق - ١٩٦٣ .
- (٣٩) القاموس المحيط - الفيروز آبادي - ٤ مجلدات - دار الجيل - بيروت - بلا تاريخ .
- (٤٠) القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحور مجرد تنجيم . . . سليم الجاهي - دمشق ١٩٩١ .
- (٤١) الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة - د . محمد شحور - دار الأهالي - دمشق ط ١ - ١٩٩٠
- (٤٢) الكشف عن حقائق التنزيل . . . الزحشري - ٤ أجزاء - دار المعرفة - بلا بيروت .
- (٤٣) لسان العرب - ابن منظور - ٦ مجلدات - دار المعارف - مكتبة الموري دمشق - بلا تاريخ
- (٤٤) المادية الإسلامية وأبعادها - عبد المعص محمد خلاف - دار المعارف مصر - بلا تاريخ .
- (٤٥) مباحث في علم المعاني - د . طاهر الحمصي - مشورات جامعة البعث - ١٩٩٢ .
- (٤٦) - مباحث في علوم القرآن - د . صبحي الصالح . دار العلم للملايين - بيروت ط ١٤ ١٩٨٢

دار الفكر

(٤٧) مباديء اللسانيات العامة - أندريه مارتينييه - ثر د - أحمد الحموي - المطبعة الحديدة - دمشق - ١٩٨٥

(٤٨) المدارس النحوية - د . شوقي ضيف - دار المعارف بمصر - ١٩٦٨

(٤٩) المدخل الفقهي العام - مصطفى أحمد الزرقاء - مطبعة جامعة دمشق - ط ٧ - ١٩٦١ .

(٥٠) مدخل إلى اللسانيات - روبرت ايلوار - ترجمة (بدر الدين القاسم - وزارة التعليم العالي - دمشق - ١٩٨٠ .

(٥١) المسائل العضديات - أبو علي الفارسي - تح : شيخ الراشد - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦ .

(٥٢) المسائل المثورة - أبو علي الفارسي - تحقيق : د . مصطفى الحديري - مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٨٦ .

(٥٣) المستصفى من علم الأصول - الغزالي - ج ١ ، ج ٢ - دار الفكر - بلا تاريخ .

(٥٤) المعجم المهرس لألفاظ القرآن الكريم - محمد فؤاد عبد الباقي - دار الفكر - دمشق

(٥٥) مغني اللبيب - اس هشام - تح . د . مازن مبارك وصاحبه - دار الفكر - دمشق ١٩٦٤

(٥٦) المفصل في علم العربية - الرخشي - ط ٢ - دار الجليل - بيروت .

(٥٧) مقاييس اللغة - أحمد بن فارس - تحقيق . عبد السلام هارون - ٦ مجلدات - مركز النشر ١٤٠٤ .

(٥٨) مقدمة في علم الدلالة الألسني - هيربرت بركلي - تر : قاسم مقداد - وزارة الثقافة - دمشق .

(٥٩) الحو الوافي - عباس حسن - ٤ مجلدات - دار المعارف بمصر - طه بلا تاريخ .

(٦٠) الوسيط في أصول الفقه الإسلامي - د . وهبة الزحيلي - مطبعة خالد ابن الوليد - دمشق

- الصحف والمجلات -

(٦١) الاسوع الأدبي - العدد ٢٤٧ - ٢٤٥ - ٢٤٤ - ١٩٩١ .

(٦٢) مجلة الناقد - العدد ٤٥ - آذار ١٩٩٢ .

(٦٣) نهج الإسلام - العدد ٤٢ - ك ١ - ١٩٩٠ .

(٦٤) نهج الإسلام - العدد ٤٣ - آذار ١٩٩١ .

(٦٥) نهج الإسلام - العدد ٤٦ - ك ١ - ١٩٩١ .

(٦٦) نهج الإسلام - العدد ٤٧ - آذار ١٩٩٢ .

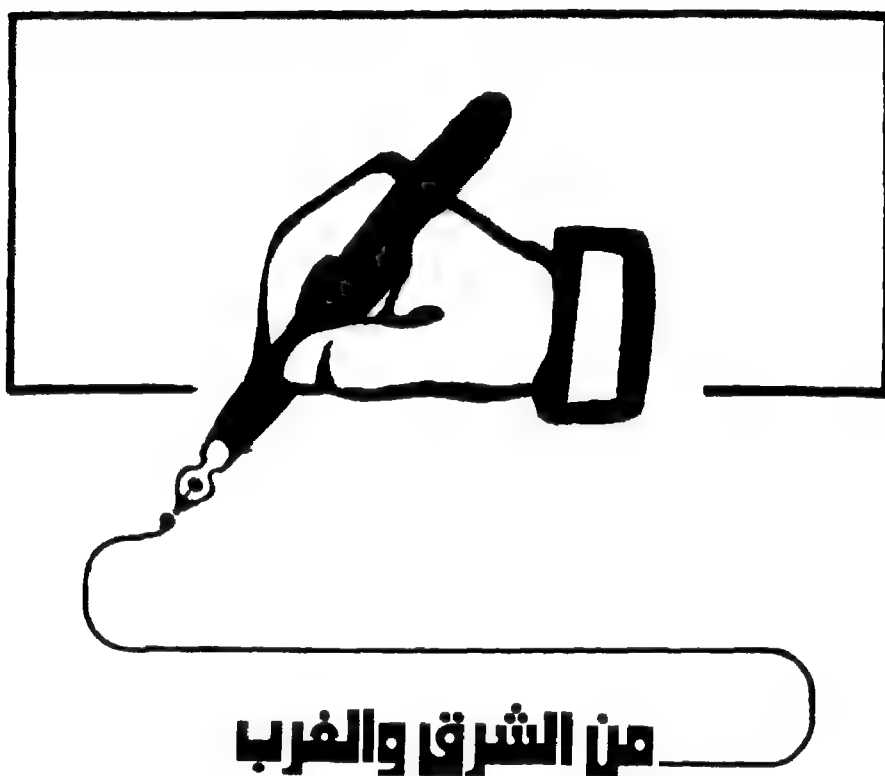
(٦٧) نهج الإسلام - العدد ٤٨ - حزيران ١٩٩٢ .

(٦٨) مجلة الهلال - العدد ١٠ - أكتوبر ١٩٩١ .

(٦٩) مجلة الهلال - العدد ١ - يناير ١٩٩٢ .

(٧٠) مجلة الهلال - العدد ٣ - مارس ١٩٩٢ .

عالم الفكر



← التراث الحضاري للزعماء نيجيريا في القرن التاسع عشر



التراث الحضاري الإسلامي لزعماء

نيجيريا

في القرن التاسع عشر

د. عبدالله عبدالرازق ابراهيم*

* يعمل أستاذًا مساعدًا للتاريخ الحديث والمعاصر بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية -
جامعة القاهرة.

عالم الفكر

مقدمة :

لقد امتدت الدعوة الإسلامية واللغة العربية إلى الجزء الغربي من القارة الأفريقية نتيجة عوامل كثيرة منها تلك الهجرات العربية خصوصا الهجرات التي قامت بها قبائل بني هلال وبني سليم ، وتقدم هذه القبائل نحو الصحراء الكبرى بحشا عن ظروف اجتماعية تشابه ما كان سائدا في شبه الجزيرة العربية^(١).

كان هذا التحرك سببا في دفع قبائل البربر والزنوج بعد اعتناقهم الدين الإسلامي إلى التحرك جنوبا حيث تحركت قبيلة جدالة ، وعبرت نهر النيجر ، واتجهت نحو السودان الغربي^(٢)

وعلى امتداد العصور الوسطى قامت في هذه المنطقة من غرب أفريقيا ممالك أفريقية إسلامية ، ساهمت بشكل ايجابي في نقل ونشر حضارة الإسلام ، فساعد ذلك على ازدهار هذه المنطقة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا ، وكانت دولة المرابطين قد كونت جبهة إسلامية قوية امتدت من غرب أفريقيا إلى المغرب ثم إلى الأندلس ، وبالطبع ساعدت هذه الدولة على انتشار الإسلام وثقافته في غرب أفريقيا ، ويرجع الفضل في نشر الإسلام في هذه الجهات إلى دعاة المرابطين الذين امتد نشاطهم من السنغال إلى غينيا حتى ساحل العاج والنيجر^(٣)

عالم الفكر

وتوغل هؤلاء الدعاة حتى أدركوا المحيط الأطلسي ، وامتدوا في قلب بلاد السوس حتى وصلوا إلى أطراف الصحراء رافعين لواء الزهد والتقشف مما ساعد على انتشار الدين الإسلامي بين الجماعات الوثنية في غرب أفريقيا^(٤١).

واستطاع المرابطون إخراج الأقاليم السودانية من عزلتها ، كما نشروا الثقافة العربية بين ربوعها . وقد دخل المرابطون غانة في ١٠٥٥ ، ووصلوا إلى مدينة أودغشت ونشروا الدين الإسلامي في امبراطورية غانة . وأدى هذا التوغل جنوبا إلى قيام ممالك إسلامية في كل من غانة ومالي وصنغى وبرنو وكانم^(٤٢).

«امتدت الدعوة الإسلامية إلى بلاد الهوسا في شمال نيجيريا الحالية في القرن الرابع عشر عـ» قدم بعض جماعات الوانجارا من التجار المتجولين حاملين تجارتهم على الدواب ، واستقروا في مدينة كانو في حوالي ١٣٠٠ ، ونشروا الإسلام لدى ملكها الذي أسلم مع قومه ، لكن لم ينتشر الدين الإسلامي في الإمارات الأخرى المحاورة التي ظلت على وثنيها حتى عندما زارها الرحالة ابن بطوطة في عام ١٣٥٣^(٤٣).

وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر حدث تغير حاسم في تاريخ بلاد الهوسا حيث تولى عدد من الحكام المذنبين تمسوا لنشر الدين الإسلامي ، وتطبيق الشريعة الغراء ، ومن أبرز هؤلاء الحكام محمد رمفا (١٤٦٣ - ١٤٩٩) وهو الذي كان يأخذ برأي فقيه مسلم وعالم مشهور هو محمد بن عبدالكريم المغيلي الذي زار كانو في عام ١٤٩٢ . وسجل الشيخ المغيلي تاريخا مجيدا في تعليم الفقه واللغة العربية وكان للاتصال الوثيق بين كانو ومالي أثره في تكوين جبهة سياسية إسلامية واسعة خاصة في القرن الرابع عشر والخامس عشر^(٤٤).

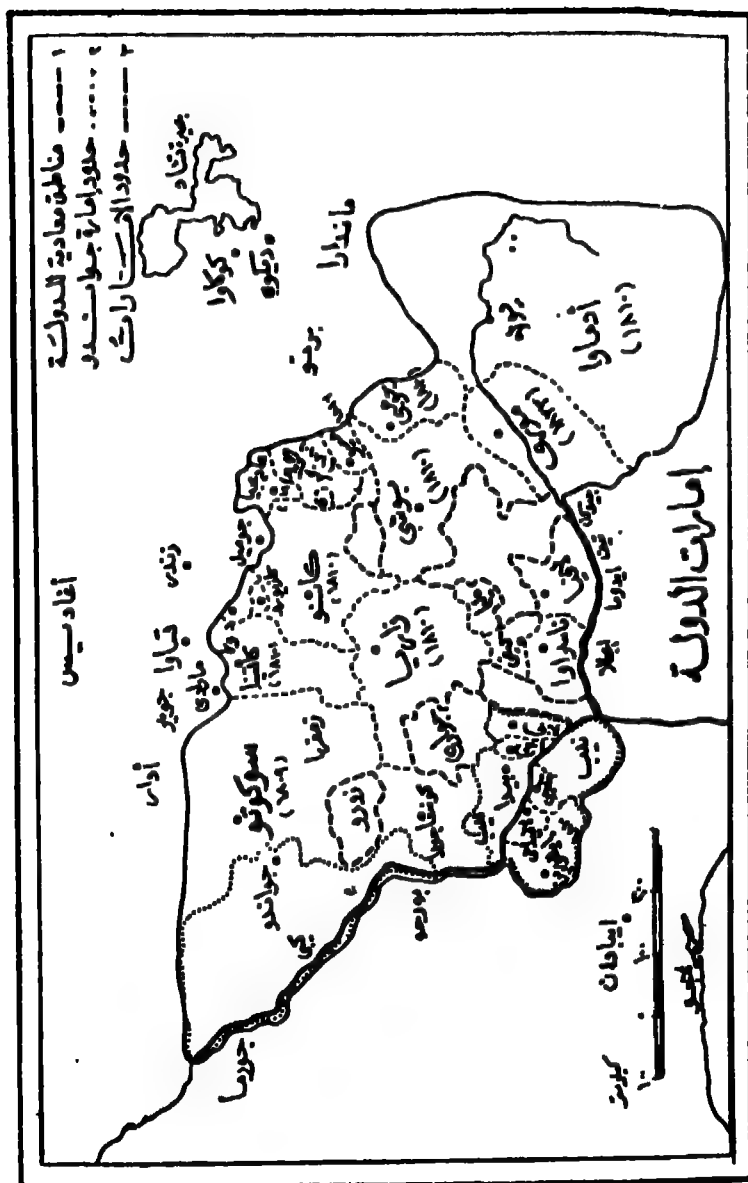
واستطاع الشيخ المغيلي أن يكون طبقة من العلماء الذين مهدوا الطريق لنشر الدين الإسلامي في المناطق المجاورة^(٤٥). وقد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إسلام قبائل الفولاني التي انتشرت في كل السودان الغربي ، وصاروا قوة أساسية في بداية القرن التاسع عشر، بل وصاروا القوة المسيطرة على السودان الغربي كله^(٤٦).

حكايا الحكماء

ونجح معلمو الفولاني في إمارة كانو في نشر الدين الإسلامي في دولة برنو وفي مناطق مختلفة من بلاد السودان، لكن رغم كل هذه المحاولات لنشر الدين الإسلامي، فقد ظلت بعض الإمارات في بلاد الهوسا على وثنيها حتى القرن التاسع عشر عندما ترعمت إمارة جوير السلطة، وانتزعت السيطرة من إمارة زمفرا، وواصلت صراعها مع إمارات كيبى وكاتسينا وكانو^(١).

حاولت جماعات الفولاني نشر الدين الإسلامي الخفيف بين سكان اتخذوا من الشرك بالله سبيلا لحياتهم، ولما تعرض أحد حكام الهوسا في إمارة جوير للمسلمين ترعّم الشيخ عثمان بن فودي حركة الإصلاح الديني في المنطقة وأسس امبراطورية إسلامية في بلاد نيجيريا استمرت طوال قرن من الزمان تطبق الشريعة الغراء في كل منحنى من مناحي الحياة، وساعد هذا بدوره على إحياء الثقافة الإسلامية واللغة العربية طوال هذا القرن، وترك الشيخ عثمان وذريته تراثا إسلاميا غزيرا في تلك القعة من القارة الأفريقية وسوف يركز هذا البحث على عدة محاور أساسية:

- أولا : ظهور الشيخ عثمان بن فودي وإعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية.
- ثانيا : التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي.
- ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي.
- رابعا : التراث الحضاري للشيخ محمد بلوبن عثمان.
- خامسا : اثار هذا التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر.



(شکل رقم ۱)

عالم الفكر

لازمه لمدة عام كامل . وكان الشيخ جبريل من أعلام ذلك العصر في السودان العربي ، بل وكان له الأثر الأكبر في توجيه الشيخ عثمان عملاً وعلماً ودعوة . ولما رحل هذا الشيخ إلى بلاد الحجاز عاد الشيخ عثمان إلى بلاده لأن والده لم يأذن له بالحج ولذا لم يقم طوال حياته بأداء الفريضة التي كان يتوق شوقاً إلى رؤية الحبيب^(١٥) .

واستقر الشيخ عثمان في مدينة طفيل حيث بدأ حلقات التعليم والتدريس وهو في سن العشرين . ومن هنا أخذت شهرته في الذيوع والانتشار .

وبدأت حياة الشيخ عثمان في هذه المنطقة واشتهر بالعفة والتدين ، والحلال المرضية ، فصار عالم العلماء ورافع لواء الدين ، أحياناً السنة وأحياناً البدعة ، ونشر العلوم ، وكشف الغموم ، وبهر علمه العقول ، وكان فصيحاً فاضلاً ، حسن الخلق ، جميل العشرة^(١٦) .

وكان اشتغال الشيخ عثمان بالعلم يملأ حياته كلها ، ويستنفد ساعات ليله ونهاره وكان لا يخلو يوم أو ليل من مجلس أو أكثر للدرس والوعظ في نسق وترتيب منظم ومتصل يجد فيه كل طالب بغيته ، وكان الشيخ يربي المؤيدين والسالكين ويرشدهم إلى آداب السلوك والمعاملة ، ولم يزل كذلك مصابراً محتسباً حتى كان يرى ثمرة جهاده بين أتباعه^(١٧) .

وكان الشيخ يخرج كل يوم بعد صلاة العصر للتدريس ، وكانت الدروس تتناول تفسير القرآن الكريم . والحديث النبوي الشريف والفقه والتصوف^(١٨) . وبعد العشاء كان يخرج لبيت شتى العلوم ، ويحل المشكلات . أما ليلة الجمعة فكانت مخصصة لمجالس الوعظ ، وكان الناس يتوافدون على مجالسه من كل صوب ، وفي كل مواطن ترحله وتحواله يتابعه الناس ويتبعونه^(١٩) .

انتقل الشيخ من مكان لآخر داعياً إلى الله ومرشداً إلى طريق الحق ، فسافر إلى بلاد زمفرا لدعاء أهلها إلى الإسلام ، وأقام بها خمسة أعوام مثابراً خلال هذه الفترة حتى دخل الناس أفواجا في الدين الحنيف ، وانتقل الشيخ إلى إمارة كيب داعياً ومعلماً وواعظاً

الحاكمة حتى لا يستنفذ قواه ، وتشتت جهوده، وتضعف الدعوة، وينصرف عن هدفه الأسمى نحو إعلاء كلمة الدين، والقضاء على الحكام الكفرة والوثنيين. وقبل الشيخ المرسوم وهو يعلم علم اليقين بأن الدائرة سوف تحل على هؤلاء المشركين لأنه يؤمن بانتشار الدعوة الإسلامية بالطرق السلمية حتى يحين الوقت لإعلان الجهاد المسلح ضد كل من يقف في سبيل الله والدين^(٢١).

كان هذا المرسوم بداية مرحلة جديدة من جهاد الشيخ عثمان ، بل ويعتبره بعض المؤرخين الشرارة الأولى التي أشعلت نار الجهاد، لكن شاءت الأقدار أن يموت هذا الحاكم بعد قليل من إصدار هذا المرسوم في عام ١٨٠٣ ، وخلفه ابنه يونس الذي تتلمذ على أيدي الشيخ عثمان ، ولقد وعد هذا الحاكم الجديد بإنهاء ما جاء في مرسوم والده واستبشر الشيخ خيرا من تلميذه الذي لا زال يكن الولاء لأستاذه، وفعلنا سمح يونس للشيخ بحرية الوعظ والإرشاد. لكن سرعان ما تغير هذا الحاكم بعد أن أحس بحطورة الشيخ على سلطانه ، فانقلب رأسا على عقب ، بل وصل به الأمر إلى حد التفكير في اغتيال سيده وأستاذه، ثم التآمر على أتباعه وأعوانه وبدأ هذا الحاكم في تدبير الأمور، وتعقيد سبل الشيخ في نشر الدعوة الإسلامية ، وتبدلت الأحوال، وانقلبت علاقات الود والصفاء إلى الحقد والحفاء خصوصا بعد أن رفض الشيخ تسليم أحد أتباعه ويدعى عبد السلام، وقيام يونس بمهاجمة قرية عبد السلام في شهر الصيام وقتل الناس الأبرياء وهم نيام . ووصلت القطيعة مداها عندما طلب هذا الحاكم من الشيخ ترك جماعة المسلمين والعيش بعيدا عنهم في المنفى^(٢٢).

ورفض الشيخ عثمان ترك جماعة المسلمين وجنود الله المخلصين، وفضل التحرك بهم إلى مكان بعيد عن أرض الكفرة فذهب إلى مكان يدعى جودو. لكن الحاكم الجوبيري أصدر الأوامر بالقبض على الشيخ وأعوانه ، وطلب من مختلف حكام الإمارات قتل المسلمين ومصادرة أموالهم، وغزو القرى الإسلامية ، وهب كل ما فيها. فكانت هذه الأعمال بداية مرحلة حاسمة من الجهاد، وإعلان قيام الإمبراطورية الإسلامية^(٢٣).

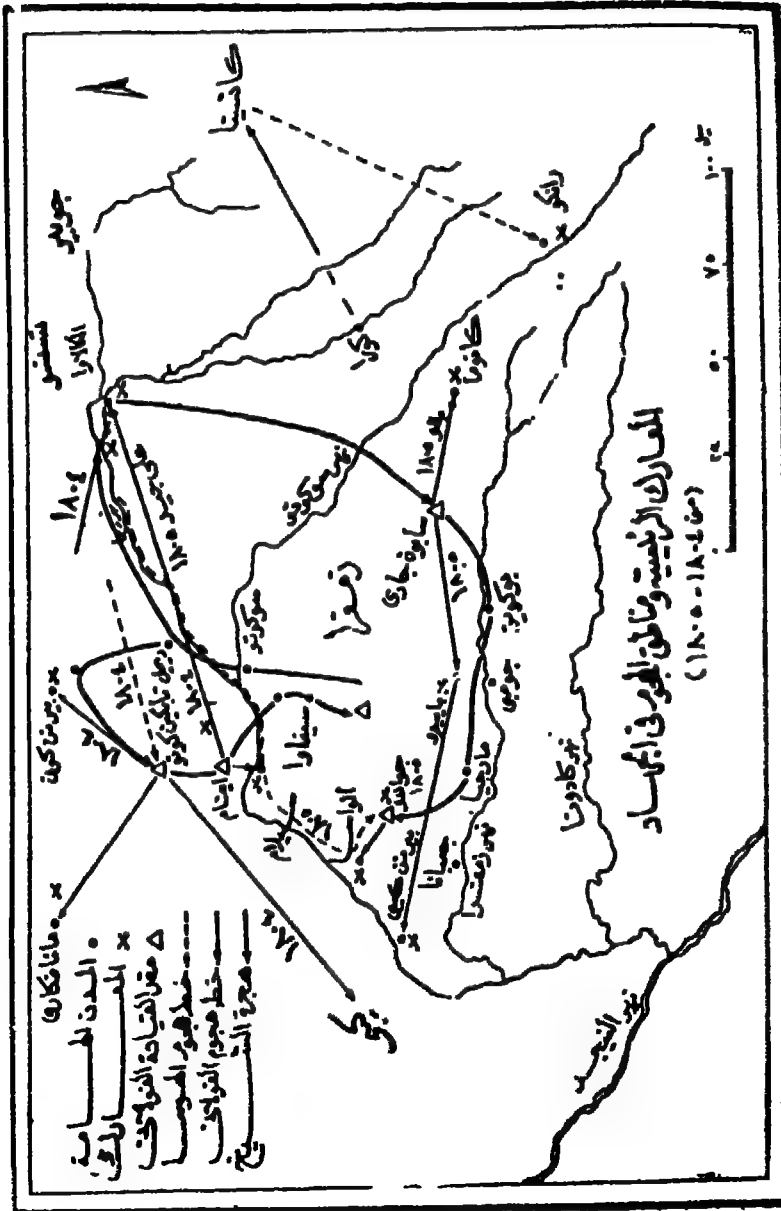
عالم الفكر

وصار الشيخ قائدا لجماعة المسلمين ، وإماما للمجاهدين ، وداعيا إلى شر الدين الإسلامي والوقوف بحزم صد محاولات المشركين لإجهاض تلك الدعوة الإسلامية . ووجدت فيه جماعة الفولاني الأمل الذي كانوا يتطلعون إليه عبر قرون خلت كما أدركوا أن الشيخ ودعوته ستحقق لهم ما كانوا يسعون إليه فصاروا عدته وعتاده ، وتحولوا إلى جنده المخلصين لرفع شأن الدين الإسلامي بين جماعات الوثنيين وحكام بلاد الهوسا من الكافرين^(٢١).

وكانت المهجرة إلى مدينة جودو بداية تأسيس إمبراطورية الفولاني التي اتخذت بعد ذلك من مدينة سوكونتو عاصمة لها ، وأخذ الشيخ معه الاتباع والأنصار إلى أطراف الصحراء ، وهالك أقروا له بالطاعة والولاء ، وحلفوا اليمين علي طاعته على الكتاب والسنة ، وتعتبر البيعة للشيخ عثمان أول مرحلة نقلت الجهاد من دوره السلبي وهي مرحلة الدعوة إلى الدور الإيجابي الجديد ، وكان دور الشيخ في هذه المرحلة الحديدة العمل على رفع معنويات المحاهدين حيث لم يقتصر نشاط الجماعة على صد العارات وحسب ، بل أخذت تش عارات هي الأخرى على العدو ، وكان الشيخ يجهز الجيوش نفسه ، ويختار لقيادتها أكفأ الرجال مثل أخيه عبد الله وابنه محمد بلو وعلي جيدو الذي صار قائدا عاما لجيوش الخلافة^(٢٢).

حمل الشيخ شها لقب أمير المؤمنين إيدانا بقيام الدولة الإسلامية على غرار ما كان سائدا في عهد الخلفاء الراشدين ، واستمر لقب الخلافة في دريته حتى انتهاء الدولة في عام ١٩٠٣ على أيدي قوى النغي من المستعمرين البريطانيين^(٢٣).

وفي تلك المرحلة المبكرة من الجهاد أعلن الشيخ وثيقة أهل السودان التي أصبحت الإعلان الرسمي للجهاد لأن الشيخ حدد فيها الأسس التي يقوم عليها الجهاد الإسلامي . وهي رسالة موجهة ليس فقط إلى أهالي جوبير بل إلى كل سكان السودان لأن الشيخ أعلن الجهاد في كل بلاد السودان . وقد تضمنت هذه الوثيقة سبعا وعشرين بدا هي خلاصة المبادئ والتعاليم التي سادي بها الشيخ عثمان في الفترة الأولى من جهاده . ومن أبرز هذه المبادئ ضرورة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والهجرة من بلاد الكفار ، وضرورة الجهاد وقتال البغاة^(٢٤).



(۲۲۷)

عالم الفكر

ونحمل هذه الوثيقة بالأزمة السياسية والاجتماعية التي عانت منها إمارة جوبير لأنها عبارة عن خطاب مفتوح يحدد النقاط الرئيسية لتعاليم الشيخ عثمان وشكواه من معارضيه والمبررات التي على أساسها أعلن الجهاد ونورته على حكام جوبير، وأسس الدولة الإسلامية فيما بعد

وكان الرد العملي على هذه الوثيقة أن أرسل الحاكم الجوبيري إلى إخوانه الأمراء في كاتسينا وكانو ودورا بطلب مهم المساعدة لأنه أهمل إطفاء شرارة من النار في إمارته حتى اتسعت روعتها، وصار من الصعب القضاء على خطورتها^(١٢١).

ونزعم سلطان جوبير جبهة المعارضة ضد الشيخ عثمان، وصارت الحرب وشيكة بين الطرفين، ولم يجد الشيخ أمامه إلا قبول التحدي، وإعلان الحرب على الوثنين وكان تلامذه له مؤيدين، وعلى طاعته والانقياد إلى أوامره ساعين، وتكبدوا العناء وحملوا رايات الإيثار، وصاروا جد الإسلام عندما هاجم الشيخ إمارة جوبير، وحدث الالتحام، وبدأت الحرب، وانتقلت الدعوة بالفعل من مرتبة السلم والحياد إلى مرحلة الهجوم المسلح بعد أن انقصر الوثنيون على قرى المسلمين وأتباع الشيخ عثمان^(١٢٢).

وفي الرابع من يوبيه ١٨٠٤ تقدمت قوات الجهاد بزعامة عبد الله بن فودي، واتجه إلى بحيرة سابكين كوتو، وعلى ضفاف البحيرة أطلق المسلمون على قوى البغي والعدوان ودارب عليهم الدائرة، وأمكن لقوات المسلمين إلحاق هزيمة بهم، وهرب من اسطاع الفرار بحسده، وراح الكثيرون في ساحة المعركة، وتفرق شمل الأعداء في أول مواحهمة حاسمة من تاريخ جهاد الشيخ عثمان. وفي العام التالي تعيرت الأمور وأعادت قوات حويز الكرة على المسلمين في معركة تنسبو التي هزم فيها المسلمون وراح منهم أكثر من ألف فيل، وصمد المسلمون هذا الهجوم^(١٢٣).

واستمرت الحرب سجالاً بين الطرفين دون أن يحقق أحدهما النصر على الآخر، لكن تمكنت قوات الجهاد من السيطرة على إمارة كيبي، واتخذتها عاصمة للجهاد، وتوالت الانتصارات وسفطت إمارات اخوسا الواحدة تلو الأخرى في أيدي المسلمين حتى سقطت إمارة زاريا في عام ١٨٠٥، واستمر النصر حليفاً للشيخ وأتباعه حتى

الحركة الفكرية

أمكن دخول العاصمة الكالاوا في عام ١٨٠٨ ، وقتل السلطان يوفنا مع عدد من أتباعه وانتهت مقاومة الوثنيين ، وصارت كلمة الدين أمنوا بالله ورسوله هي العليا ، وأقبلت القبائل زرافات ووحدانا إلى معسكر الشيخ تعلن الدخول في الإسلام والانضمام إلى حلف المسلمين ، وتوسعت الإمبراطورية الجديدة نزعة الشيخ عثمان الذي أعطى أعلاما لأتباعه لإعلان الجهاد في مناطق مختلفة ، وتوسعت رقعة الإمبراطورية ودخل الناس تحت رايات الجهاد ، وانتقل الشيخ إلى مدينة سيمباوا في عام ١٨٠٩ ، بينما استقر ابنه محمد بلو في مدينة سوكونو .

وعادت المنطقة إلى حكم المسلمين ، ولأول مرة تشكلت وحدة سياسية كبرى أطلق عليها إمبراطورية الفولاني ، وحاول أعداء هذه الحركة الإصلاحية تفسير الجهاد على أن الشيخ عثمان باسم الدين استطاع القيام بمناورة عسكرية من أجل سيطرة جماعات الفولاني على هذه المنطقة من بلاد الهوسا^(٣٢) .

أما العالم النيجيري عبد الله سميث فيرى في الحركة أكثر من محاولة جماعة من الرجال المحرومين من أجل السيطرة السياسية لصالحهم ، بل أكد أن هذه حركة فكرية تهدف إلى خلق مجتمع مثالي تسوده الشريعة الغراء^(٣٣) .

وحاول أعداء الشيخ تفسير الجهاد على أنه محاولة يخفي وراءها أطماعا سياسية في ثوب الإصلاح الديني ، بل ذهب فريق آخر إلى أن هذه الثورة قد حطمت من أجل مساعدة الفولاني على السيطرة على أمور البلاد ، وتحقيق امتيازات كانوا قد حرموا منها من قبل^(٣٤) .

ويتفق معظم المؤرخين رغم اختلاف الآراء على أن الحركة شمولية ارتكزت أساسا على الناحية الدينية ، وأن الشيخ عثمان نفسه قد حدد الغرض من الجهاد في وثيقة أهل السودان وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والهجرة من بلاد الكفار وتنفيذ أحكام الشرع وقتال الملك الكافر الذي لا يقول « لا إله إلا الله »^(٣٥) .

وقامت دولة الخلافة الإسلامية في إمبراطورية الفولاني ، وأشرف الخليفة على كل

عالم الفكر

إمارات الدولة التي أعادت عصر الخلفاء الراشدين ، وأحييت النظام العباسي في الحكم والإدارة ، وتأسلت جذور الدعوة الإسلامية ، وتمسك المسلمون بالشريعة الإسلامية التي صارت منهجاً للحكم في هذه المنطقة ، وازدهرت الحضارة الإسلامية ، واستتب الأمن في كل أرجاء هذه الدولة^(٣٥)

وفي عام ١٨١٢ اقتصر دور الشيخ على التأليف والوعظ والإرشاد بعد أن قسم الإمبراطورية إلى قسمين ، قسم شرقي تحت قيادة وإشراف ابنه محمد بلو ، والآخر غربي تحت إشراف أخيه عبد الله بن فودي ، وكرس الشيخ الجزء الباقي من حياته في التأمل والدراسة في مدينة سيفوا حتى وافاه الأجل المحتوم في عام ١٨١٧ وبعد أن أرسى دعائم الدولة الإسلامية والتي استقرت فيها الخلافة ، وظل أبنائه يحكمون من بعده في شكل نظام وراثي حتى سقطت هذه الدولة في أيدي القوات البريطانية في عام ١٩٠٣ ودخلت الإمبراطورية مع بعض الأجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانيين واحتفظت أجزاء هذه الدولة الإسلامية بكل تقاليد وثقافتها الإسلامية حتى يومنا هذا^(٣٦).

وهكذا استطاع الشيخ عثمان بن فودي بعد هذا الجهاد الطويل أن يبنى دولة إسلامية وأن يرفع عليها رايات التوحيد ، وأن يقيم النظام الخلافي الفريد من نوعه في السودان العربي ، وأن يرسي الحضارة الإسلامية التي لا تزال مزدهرة في أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية بفضل جهود الشيخ وأبنائه الذين حكموا من بعده وحافظوا على التراث الذي تركه ، واتهموا نفس مسلكه ، فبقي الدين الإسلامي دستور الحياة ، واستمرت هذه الدولة قدوة لكل الدول المحاورة ، ورحل إليها طلاب العلم ورجال حركات الإصلاح ينهلون من تراث الشيخ عثمان ، ويعودون إلى بلادهم بعد هذا الزاد الثقافي فيعلنون الحرب على الجماعات الوثنية وينشرون رايات الإسلام في مختلف المناطق الإستوائية حتى دانت معظم أجزاء المنطقة في السودان الغربي لهذا الدين الحنيف ، ووجد رجال الإصلاح مقاومة من حكام وثنيين ومن جماعات تبشيرية مسيحية ، فوقفوا أمامهم صامدين ودخلوا في صراعات مستمرة ، وحروب مدمرة ، حافظ فيها أبطال الدعوة الإسلامية على حضارتهم ، ووقفوا سداً منيعاً أمام الإرساليات وجماعات التبشير ، وكان التحدي سافراً ، والجهاد طويلاً ، ورغم سقوط دول المنطقة تحت قبضة

عالم الفكر

الاستعمار والمستعمرين ، إلا أن الدين الحنيف لا يزال راسخا في نفوس غالبية السكان بفضل الجهود الكبيرة التي بذلها المصلح الديني الشيخ عثمان بن فودي ورجائه المخلصون الذين تركوا لنا تراثا حضاريا ضخما سوف نتعرض إلى بعض آثاره في تلك المجتمعات من غرب القارة الأفريقية .

وانسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال ، ماهي العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان بن فودي ، وقيام هذه الدولة الإسلامية ؟

يرجع نجاح حركة الجهاد إلى عوامل كثيرة منها :

أولا: انضعف الذي أصاب إمارة جوبير منذ منتصف القرن التاسع عشر بعد حروبها المستمرة مع إمارتي زمفرا وكاتسينا حيث واصلت إمارة كاتسينا إعاراتها على أجزاء من جوبير، هذا إلى جانب المشكلات الداخلية بعد نجاح حركة الإصلاح وقيام الشيخ بفرض نظامه بالقوة المسلحة بعد أن أعلن حكام الإمارة الحرب على الشيخ وحركته .

ثانيا: قيام جماعات إسلامية في مناطق متفرقة من الإمارة، ففي عام ١٨٠٤ كان الشيخ نشيطا لمدة ثلاثين عاما نجح خلالها في صم عدد من الأتباع المخلصين في ديجل وفي أنحاء جوبير بالإضافة إلى اتصالاته المستمرة مع قواد المسلمين في بقية إمارات الهوسا ، وفي منطقة برننو، وصارت هذه الجماعات بعد إعلان الجهاد بمثابة ركائز أساسية نشطة ، بل وأصبحت المصادر الرئيسية لتزويده بالطاقات البشرية في حروبه ضد حكام الهوسا (٣٦) .

ثالثا: من العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان ذلك الإحياء الكبير للثقافة العربية حيث ظهرت الكتب الأدبية والقصائد الشعرية التي أخذت تربي حال المسلمين ، وما حل بهم طوال القرون السابقة ، وفي نفس الوقت حاولت هذه المؤلفات دعوة المسلمين إلى الإصلاح والعودة إلى السلف الصالح أيام الحلفاء الراشدين . فكانت هذه المؤلفات عاملا هاما في تهيئة النفوس لتقبل مانادى به الشيخ عثمان ، وسرعة الانضمام إلى الدعوة واعتناق المادي التي نادت

عالم الفكر

بها، والمشاركة الفعالة في الجهاد الإسلامي ضد حكام افوسا، والدفاع عن الذين الإسلاميين والاستشهاد في سبيل الله^{٣١}.

رابعاً: لقد لعب العامل القبلي دوراً هاماً في الجهاد، ورغم أن الإعلان عن هذا الجهاد لم يكن حرباً بين قبائل الهوسا والفلولاني، وإلا أن الاختلافات القبلية قد زادت من حدة الصراع، وكان علماء الفلولاى ركيزة الجهاد الأساسية ويمثلون طبقة الصفوة نظراً لما لديهم من مهارات وقدرات في النواحي الإدارية والعسكرية بالإضافة إلى ثقافتهم وعلمهم مما مكنتهم من تقلد المناصب الرئيسية في الوعظ والإرشاد والتعليم، ومساعدة العوامل الحسنية على تعاطف هؤلاء العلماء مع جماعات الفلولاى الذين تدعم نفوذهم بعد نجاح الجهاد، وسيطرة هذه الجماعات على مقاليد الحكم والإدارة في المناطق الأخرى التي دخلت تحت رايات الجهاد.

لكل هذه العوامل نجح جهاد الشيخ عثمان وتأسست أكبر إمبراطورية إسلامية في غرب أفريقيا في القرن التاسع عشر، وأرست قواعد اللغة انغربية وثقافتها وصارت الدعوة الإسلامية تسير من منطقة إلى أخرى حتى دخلت أعداد كبيرة من الوثنيين في الدين الإسلامي، وخلف لنا رعماء الجهاد تراثاً حضارياً ضخماً لا تزال مكاتب يجيريا تدخر هذه المؤلفات وتلك الوثائق الهامة.

ثانياً: التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي:

لقد كان الشيخ عثمان بن فودي أحد العلماء القلائل الذين أثروا في شعوبهم، وأدوا الأمانة كاملة، وقادوا شعوبهم في سفينة الأمان وسط الأمواج المتلاطمة، والظلمات الدامسة حتى وصلوا إلى بر الأمان. كما استطاع الشيخ أن يجمع الناس على دين واحد بعد أن أخضع جميع الإمارات المجاورة وضمها إلى الإمبراطورية الإسلامية والتي أصبحت تطبق الشريعة الإسلامية الغراء، ويرفرف عليها علم المحبة والإخاء والمساواة، ولم يكن من السهل على الشيخ أن يجمع كل هذه المناطق تحت راية واحدة، ولم يكن طريقه مفروشاً بالورود في كل خطوة يتخذها نحو بناء الدولة، بل ترصص به الأعداء من الحكام المحليين الذين خافوا على عروشهم، فوقفوا من الحركة

حياة المفكر

موقفا سلبيا، وحاربوها في كل مكان، وحنّدوا طاقاتهم ضد الشيخ وأتباعه، ولكن أراد الحق سبحانه وتعالى أن ترتفع رايات الإيمان في تلك المنطقة النائية عن مركز الدعوة الإسلامية في المشرق العربي، وشاءت الأقدار أن تكلل جهود الشيخ في القضاء على كل من وقف ضده، ونجح الشيخ في الرد على تأمر العلماء الحاقدين عليه والذين أصدروا فتاوى عديدة يبطلون فيها الدعوة وصاحبها، ويشككون في صلاحها، ويزرعون الشك والريبة في أقواله وعظاته، بالإضافة إلى إثارة القبانل ضد الشيخ وأعوانه بعد ازدياد النفوذ ونجاح أتباعه في نشر دعوته في طول بلاد الهوسا وعرضها، والتفاف الناس من حوله (٣٩).

ولهذا كان جهاد الشيخ عثمان متنوعا وشاملا حيث استخدم السيف في مواقف تحتاج إلى القوة المسلحة ضد الذين يريدون أن يطفئوا نور الله، كما استخدم القلم ضد من أراد إنكار الدعوة، أو حاول التشكيك في قيادتها، ومن ثم كانت مجالس وعظه تتجه إلى جوانب الحياة والدين يحاول إصلاحهما على المنهج الإسلامي القويم، وفي نفس الوقت كان الشيخ يركز على شؤون العقيدة والعبادات والمعاملات، وشؤون الحكم والرعية، والسلوك الخاص والعام للفرد والمجتمع، وكان يتخذ أسلوب الداعية الذي يقرن القول بالعمل والتعليم بالتربية ومن هنا جاءت مؤلفات الشيخ لتسد كل هذه الجوانب من الحياة الإنسانية، فصارت متنوعة ومتعددة وشاملة، ولم تترك صغيرة ولا كبيرة في المسائل الدينية إلا وشملتها ولم تدع المحال أمام سلوك الناس، ولم تترك الأمور تسير على هواها، بل كان الشيخ يصدر الفتاوى والأحكام التي تعالج المشكلات الاجتماعية والدينية في قالب سهل بسيط (٤٠).

وكان الشيخ عثمان من رواد نشر اللغة العربية والتأليف بها في مجتمعات غرب أفريقيا، ويمتاز أسلوبه سهولته وقدرته على الإقناع أثناء شرح القضايا الإسلامية. وكان غالبا ما يستعرض في كتبه فتاوى وآراء واجتهادات الكثير من أئمة المسلمين وعلمائهم الصالحين، ولم يتوقف دوره عند هذا الحد بل كان يقوم بتحليل وتفسير وشرح هذه الآراء قبل الاستناد عليها للعموم وجهة نظره في أي أمر من الأمور وكثيرا ما كان يستدل سائر العلماء السابقين لكي يبرر صدق أقواله، ولكي تكون برهانا على صحة

عالم الفكر

مايقول ، وكان يعرض مختلف آراء العلماء حول المسألة التي يعالجها ، ويهيئ الأمر بالحديث عن رأيه الخاص والذي كان يدعمه بالحجج والأسايد القوية ، ومن هنا جاء سر اقتناع الناس بآراء الشيخ والالتزام بها ، والوقوف إلى جانبها .

كانت كتب الشيخ تخدم أعراض حركته في الجهاد ، وتترج دعوته التي حارب من أجلها ، وتفسر مختلف النظريات التي أسس بها خصوصا كتاباته السياسية والدينية التي جاءت في فترة طفت فيها موجة من الاستهتار والانصراف عن أمور الدين ، واتباع الناس لكثير من العادات الوثنية وبعد طغيان التقاليد المحلية والقوانين الوضعية التي أتت على الشريعة الإسلامية . فكتب الشيخ مؤلفاته المتنوعة بعد أن هاله حالة البلاد ، وتساهل الحكام في تطبيق الشريعة ، وبعد انتشار البدع والضلالة ، وبعد أن أخذت كل هذه الأمور الوضعية تنخر في حسد الأمة الإسلامية ، وتخذ تنجيها من حكام وتنيين ، وأساس لايعرفون عن الدين إلا القليل ، فجاءت كتاباته في وقت كان المسلمون في أشد الحاجة إليها للتمسك بالفضيلة ، ونبذ الرذيلة ، والتمسك بأداب الدين ، والوقوف أمام جماعات الشرك والوثنيين . فكان ذلك التحول في المجتمع وكانت تلك النقلة من البدع والأهواء الشيطانية إلى قيام مجتمع إسلامي متكامل يطبق شريعة الإسلام ، ويلتزم بكل الأمور التي حث عليها ، الشيخ عثمان ، ولدا يمكن القول أن ما حلفه الشيخ من تراث علمي وديني وثقافي كان النبع الأول لتحول الناس أفواحا إلى الرسالة المحمدية ، ولتصحيح الكثير من الأفهام والبعد عن التساؤبات التي لحقت بالدين الإسلامي^(١١) ،

ومن يطلع على مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي يدرك عمق الثقافة لدى هذا العالم الإسلامي الحليل ، ويحس بمدى اطلاع الشيخ على كثير من مؤلفات السلف الصالح ، وقدرته على استخدام القرآن الكريم في كثير من المواضع التي تحتاج إلى استشهاد من كتاب الله ، كما تؤكد هذه المؤلفات اطلاعه على الأحاديث السوية الشريفة وأقوال ومناف الخلفاء الراشدين والتابعين هم وآراء الأئمة الأربعة والجامع الصحيح لأبي عبد الله البخاري ، وعلماء بلاد السودان وفقهائه المتخصصين وسائر فقهاء المسلمين مثل الإمام الغزالي ، وابن تيمية ، والقاضي عياض ، وخلييل بن

عالم الفكر

اسحق، والإمام السيوطي، والإمام المغيلي، والشيخ محمد مختار الكنتي وأستاذه الحاج جريل بن عمر وغيرهم من العلماء .

وكان الشيخ عثمان يسعى في مؤلفاته إلى إصلاح أحوال العلم والعلماء . وقد وضع بنفسه وجوه الإصلاح في أمور ثلاثة هي :

أولاً: البحث عن أحكام الله في عمل الإنسان فيما هو به من حركة وسكون وما يعرض له من إقبال وإدبار، وذلك بأن يراقب أحواله، فلا يعمل بشيء إلا عن علم واقتداء بمن يصح الاقتداء به من عالم ورع، وفقه لاهوى له .
ثانياً: تصحيح الإيمان بوجه يؤدي إلى إقامة حرية الشارع فيما أمر به ونهى عنه والتبصر في الدين .

ثالثاً: العلم بأصول الطريق الذي يريد سلوكه (١٢) .

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عثمان وتراثه الضخم نجد أنها تدور حول موضوعات كثيرة وأحياناً تتداخل الموضوعات إلى حد التكرار ذلك لأن الشيخ لم يترك مناسبة إلا وتحدث عنها حتى ولو تكررت في مكان آخر وبين جماعات من المسلمين لم يكن قد التقى بهم بعد، ويمكن إجمالاً أن نصف أبرز هذه الموضوعات في المسائل الآتية :

أولاً: الموضوعات الدينية :

لقد كان الجانب الديني أهم الموضوعات التي حلفها الشيخ عثمان بن هودي حيث أن دعوته كانت في المقام الأول هي إحياء السنة المحمدية وإحباط البدعة الشيطانية ولم يكن قصده هتك أستار الناس والاشتغال بعيوبهم (١٣) .

ومن أهم مؤلفات الشيخ عثمان في مجال الدعوة والدين كتابه إحياء السنة وإخماد البدعة والذي اشتمل على ثلاثة وثلاثين باباً، كلها تدور حول أمور العقيدة كالوحدانية والطهارة، والوضوء والصلاة، والصيام، والزكاة، والحج بالإضافة إلى البدع التي يرتكبها الناس في حياتهم، ويركز الشيخ في هذا الكتاب على السنة المحمدية ويستدل بالآيات

الحمد لله على ما آتانا من نعمه

القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة في كل موضوع من موضوعات هذا الكتاب الذي يعد من المراجع الأساسية في حركة الجهاد الإسلامي في غرب أفريقيا حيث عالج فيه أسس العقيدة التي تفتقر إليها مجتمعات غرب أفريقيا في وقت كانت الدعوة الإسلامية تتعرض إلى موجات وحركات استعمارية تريد النيل من هذا الدين سواء في المشرق العربي أو في غرب القارة الأفريقية فجاء هذا الكتاب ليكون مرشداً وموجهاً للناس، ومصححاً للكثير من الأخطاء والأوهام لدى جماعات المسلمين والوثنيين على حد سواء (١٤١) .

وفي المحال الديني كتب الشيخ عثمان " حصن الإفهام من جيوش الأوهام " وفيه يلقي الضوء على مزاعم المتكلمين الفاسدة، ويحاول إبعاد الشبهة على كثير من الأوهام التي تعترض المسلمين في أمور دينهم، ويطالب الشيخ بتصحيح الإتيان والبحث عن أحكام الله والعمل وفق الشريعة الغراء (١٤٢) . كما ألف الشيخ كتاب " نجم الإخوان يهتدون به بإذن الله في أمور الزمان " وهو يعالج من خلال سبعة أبواب أسباب الخلاف بين المذاهب، والحديث عن الإمامة والإمارة وواجبات القصاة، وولاية الأمور، وبعض الأحكام الدينية الأخرى (١٤٣) . وعلى نفس الوتيرة يجيء كتاب " سراج الإخوان في أهم ما يحتاج إليه في هذا الزمان " وهو يعالج من خلال فصوله العشرة مسائل تتعلق بالفرق بين المسلم والكافر والعاصي والفاسق، وبين علماء الدين وأهل الذكر وبين علماء السوء وأنصار الشيطان، كما يتطرق بالحديث عن واجب أمراء المسلمين نحو إقامة شعائر الدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وإصلاح أحوال البلاد (١٤٤) .

وأما كتاب الشيخ " إفحام المنكرين في الزجر عن البدع والأهواء " فيعالج فيه الشيخ عثمان أمور الوعظ والطهارة وستر النساء واتباع السنة وترك العادات السيئة (١٤٥) .

ويكرر الشيخ عثمان نفس الأفكار التي طرحها في كتبه السابقة في كتاب " نصيحة أهل الزمان " ويحاول من خلال فصول الكتاب السبعة أن يعالج قضايا تقوى الله واتباع السنة مع عرض أمثلة وقعت في زمانه واختلاف آراء العلماء حولها، ومسائل أخرى وقعت وانعقد الإجماع عليها (١٤٦) .

عالم الفكر

وأما كتاب « بيان وجوب الهجرة على العباد ووجوب نصب الإمام وإقامة الجهاد » فيحاول الشيخ على مدى ثلاثة وستين فصلاً أن يعالج أمور الهجرة من بلاد الكفار إلى بلاد الإسلام ، وتحريم موالاة الكفار ، وشروط الإمام ، والإمارة ، والولاية ، والجهاد ، وحكم القتال وحكم دخول الكفار في الإسلام^(٥٠) ،

وفي كتاب « أصول الدين » : يتناول الشيخ الحديث عن علم أصول الدين ، ومجال بحثه وما يجوز للرسول ، وما يستحيل عليهم ، والأمور السمعية والكتب السماوية وأمور البرزخ والقيامة . ويكمل هذه الأفكار في كتاب « هداية الطلاب » الذي يناقش التقليد والاجتهاد والتعصب الأعمى لمذهب من المذاهب ويؤكد الشيخ بأنه إجماعي الحجة ، ويعتد بإجماع العلماء كأصل من أصول الفقه الأربعة وهي الكتاب والسنة والقيام والإجماع^(٥١) .

ويكرر الشيخ أفكاراً متشابهة عن الهداية ورفع الشبهة في كتابين هما رفع الاشتباه في التعلق بالله وبأهل الله ، « وشمس الإخوان يستضيئون بها في أصول الأديان » حيث يناقش الشيخ قضية التخلي عن الأولياء ، وضرورة التزام المريد بشيخه ، والمحافظة على الصلاة ، وطلب العلم ، ويعدد نعم الله على خلقه^(٥٢) .

ويواصل الشيخ شرح القضايا الدينية في كتابه « الفرق بين ولاية أهل الإسلام وبين ولايات أهل الكفر » حيث يعالج عملية جمع الضرائب ، وشر العدالة ، والقضاء على بعض التقاليد التي تتعارض مع الشريعة الإسلامية ، كما يتطرق الشيخ إلى نظم الحكم وأهدافه واتباع نظام الشورى والبعد عن الاستبداد والجور ويمنح الشيخ إلى الحديث عن أمير المؤمنين ، وصفات الوزير ، وواجبات القاضي ورئيس الشرطة ، والمسؤول عن جباية الضرائب^(٥٣) . ويكمل الشيخ الحديث عن الولاية في كتاب « أصول الولاية وشروطها » : حيث يتحدث عن شروط الوالي بأصول الولاية وذلك من خلال اثنين وعشرين صفحة كاملة^(٥٤) .

وفي مقاله « الأمر بموالاة المؤمنين والنهي عن موالاة الكافرين » يحاول الشيخ مرة ثانية تدعيم حججه ودعوته ضد أعداء الدعوة باستخدام الآيات القرآنية والأحاديث

عالم الفكر

السوية . وفي الحقيقة فإن الشيخ يوحه الكلام إلى أحد معاصريه وألد أعدائه الشيخ محمد الأمين الكانيمي ، ويحث الشيخ في كلامه على ضرورة موالاة المؤمنين والنجاة من بلاد الكفار^(٢٢) ويواصل الشيخ في الدفاع عن دعوته في مقالة أخرى بعنوان «أحكام المنكرين على فيما أمر الناس به أو نهاهم عنه في دين الله تعالى» . . حيث يشرح الأمور الواجب اتباعها ويتعرض على مدى أربع وعشرين صفحة إلى الوعظ والطمع والرجاء للمرأة واتباع السنة وترك البدعة الشيطانية^(٢٣) .

وإلى جانب هذه المؤلفات المتنوعة في المسائل الدينية ألف الشيخ عددا كبيرا من الكتب والمقالات نوردها على سبيل المثال لا الحصر مثل «عدة الداعي إلى دين» و«مسائل المعاملة» و«سوق الأمة إلى اتباع السنة» و«عمدة العلماء» و«تنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة» و«تنبيه الغافلين» و«مصباح المهتدين» و«قواعد الصلاة» و«عمدة المتعدين» و«تميز المسلمين من الكافرين» و«تحفة الحبيب للحبيب» و«إرشاد أهل التفريط والإفراط إلى سوء الصراط» و«سوق الأمة إلى اتباع السنة»^(٢٤) .

ثانيا . موضوعات تتصل بالأفكار والنظم الاجتماعية والسياسية :

حاول الشيخ عثمان من خلال مؤلفاته الدينية وضع الأسس لقيام مجتمع إسلامي تسوده الشريعة الغراء . ولذا فإن الموضوعات السياسية والاجتماعية جاءت متضمنة في مؤلفاته الدينية . ومن أهم مؤلفات الشيخ السياسية «وثيقة أهل السودان» التي اعتبرها بمثابة إعلان الحرب على الكفار والانتقال بالدعوة من مرحلة السلم إلى مرحلة الحرب والقضاء على الوثنية والحكام المحليين . وأيضا في كتابه ضياء السياسات وفتاوى النوازل في فروع الدين من المسائل يحاول الشيخ وضع سياسة المجتمع الإسلامي بعد نجاح الجهاد ويركز على السلف الصالح وطريقة حكمهم وضرورة السير على نهجهم^(٢٥) .

وفي كتاب «تنبيه الإخوان على أحوال أرض السودان» : يتحدث الشيخ عن بلاد السودان ومساحتها ويوضح أسباب الصراع بينه وبين زعماء بلاد افوسا ، ويؤكد الشيخ بأنه رجل دعوة دينية ، وليس رجل سياسة . وتطرق إلى العادات السيئة التي يمارسها

محاضرة الفكر

حكام الهوسا والتي تدفعهم إلى الكفر والفسوق، كما يعالج بعض المشكلات الاجتماعية في هذا المخطوط مثل الكرياء والظلم، والجور وسفك الدماء بدون حق^(٦٩)

وفي كتاب «تعليم الإخوان بألأمور التي كفرنا بها ملوك السودان» ، يتحدث الشيخ عثمان على مدى خمس وعشرين صفحة عن بعض الأمور التي حكم بها بالكفر على ملوك السودان والتي لخصها في خمسة أمور هي :

- (١) تعذيب الأمراء للمسلمين ومنعهم من الهجرة .
- (٢) تعظيم الأمراء للأشجار والأحجار وبعض الأماكن بالذبح عندها وتقديم القرابين لها
- (٣) تعظيم الأمراء لهذه الأشياء والتصدق عنها .
- (٤) تعظيم الأحجار وبعض الأماكن بالتوجه إليها عند الحاجة وسؤال الحوائج عندها .
- (٥) موالاة الأمراء لنكفار ومساندتهم لهم^(٧٠) .

وقد عالج الشيخ بعض الموضوعات الاجتماعية في مقالة بعنوان «مسائل المعاملة» والتي تتحدث عن العبادات والنكاح والطلاق والميراث ، وفي مقالة «نور الأبواب» يتحدث الشيخ عن الإسلام في بلاد الهوسا، وعن المرأة وضرورة تحريرها، وأن تنال قسطاً من التعليم حتى تعرف شؤون دينها ، وطالب بعدم معاملتها بقسوة أو اعتبارها كالدمية في المنزل ، وأوجب احترامها ومراعاة حقوقها وكرامتها، وكرر الشيخ هذه الأمور في مقالة أخرى بعنوان «إرشاد الاخوان إلى أحكام خروج النسوان» والتي تقع في ٤٠ صفحة وتعالج أموراً كثيرة تتعلق بالمرأة وحقوقها وواجباتها . وفي كثير من مقالاته كان الشيخ يركز على الجوانب الاجتماعية باعتبارها ركائز أساسية في بناء مجتمع سليم متكافل يتحلّى بالقيم والأخلاق الفاضلة التي حث عليها الدين الحنيف ، ومن الكتب التي عالجتها هذه الموضوعات «طريق الحنة» و «تنبيه العافلين» و «إرشاد أهل التفريط والافراط إلى سواء الضراط»^(٧١) ، «وأسانيد الفقير المعترف بالعجز والتقصير في بعض ما أخذ بالقراءة أو بالإجازة»^(٧٢) و «أصول العدل لولاة الأمور» و «أهل الفضل»^(٧٣) وأيضاً في كتاب «بيان البدع الشيطانية التي أحدثها الناس في أبواب الملة المحمدية»^(٧٤) وأيضاً في كتاب «مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان»^(٧٥) وتحتوي هذه الوثيقة على أربع عشرة مسألة تدور كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية

علامات الفكر

يتعلق بها على مدى أربع وعشرين صفحة . . وفي مقالة أخرى بعنوان «تطبيب قلوب الأمة المحمدية بذكر بعض القصائد القادرية» يسرد الشيخ بعض قصائد الشيخ عبدالقادر الجيلاني ومناقبه . وأيضا في مقالة «السلاسل الذهبية للسادات الصوفية» التي يتحدث فيها عن هذه الطريقة الصوفية وأورادها وأشهر أقطابها^(٧١) .

وللشيخ أيضا مقالة عن الطريقة القادرية بعنوان «تبشير الأمة الأحمدية لبيان بعض المناقب القادرية» وهي أيضا شرح وإيضاح للطريقة القادرية ومناقبها^(٧٢) .

وقد ساعدت هذه المؤلفات الشيخ عثمان وغيره من رجال الجهاد على جعل الطريقة القادرية أكثر الطرق انتشارا في غرب أفريقيا ، ونافست الطرق الأخرى التي انتشرت في السودان الغربي ، وصارت الطريقة القادرية بفضل جهود الشيخ عثمان ومؤلفاته الطريقة الوحيدة التي سيطرت على المجتمع في شمال نيجيريا ، بل وامتدت الى شمال أفريقيا وإلى بعض زعماء الجهاد في حوض السنغال وصارت تنافس الطريقة التيجانية التي تزعمها الحاج عمر الفوتي في بلاد فوتاتورو في حوض السنغال واستمرت الطريقة القادرية في الازدهار والانتشار حتى بعد وفاة الشيخ عثمان ، وقيام دولة الخلافة من أبنائه وذريته الذين حافظوا على تعاليم الطريقة ونشر وردها بين السكان طوال القرن التاسع عشر ، وحتى بعد سقوط دولة سوكوتو ١٩٠٣ واصلت الطريقة القادرية نفوذها ونشاطها بين اتباعها حتى يومنا هذا^(٧٣) .

رابعا : موضوعات تتصل بفكرة المهدي :

شاع بين المسلمين على مر العصور أنه لابد وأن يأتي في آخر الزمان رجل من أهل البيت يظهر العدل ويؤيد الدين ويستولي على الممالك الإسلامية ويتبعه المسلمون ويسمى بالمهدي ، ثم يكون خروج الدجال على أثره ، وأن عيسى ابن مريم عليه السلام ينزل بعده فيقتل الدجال ويأتي بالمهدي في صلاته . وأما الشيعة فيعتقدون أن المهدي قد ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري في شخص محمد بن الحسن الخالص بن علي الهادي وهو آخر أئمتهم الاثني عشر ، ويزعمون أنه دخل السرداب في دار ابنه

عالم الفكر

وأمة تنظر إليه فلم يعد إليها ، ويعتقدون أنه مازال حيا وأنه لا بد من ظهوره بعلامات خاصة في آخر الرمان^(١١) .

وانشرت تلك الأفكار عن المهدي المنتظر في غرب أفريقيا ، ولما قام الشيخ عثمان بجهاده ضد أمراء اخوسا ، وكثرت مؤلفاته الدينية اعتقد الناس أنه المهدي المنتظر فكان من الواجب أن يتحدث الشيخ في أكثر من مؤلف عن المهدي ويحدد خصائصه وينفي عن نفسه فكرة أنه المهدي المنتظر . وبالفعل حدد الشيخ عثمان هذه الأفكار في أربعة أمور :

أولها : أن المهدي قد انقضى زمانه .

ثانيهما : أن الصواب أنه متأخر حتى وقت ظهور الدجال ونزول عيسى بن مريم .

ثالثهما : أنه من ذرية فاطمة عليها السلام^(١٢) .

رابعهما : أن فكرة أنه معمر لا أساس لها في الأحاديث النبوية^(١٣) .

ويرى الشيخ عثمان أنه لا بد من اتباع سنة المهدي فور ظهوره لأنه من الحلفاء الراشدين المهديين وهو آخرهم ثم يعدد أسماء السابقين وعددهم عشرة ويبقى اثنان فقط ، ويقول أن العشرة هم الحلفاء الأربعة ، والحسن بن علي ، ومعاوية ، وابن الزبير ، وعمر بن عبدالعزيز ، والمهدي بالله العباس ثم الطاهر بالله ، ويبقى الاثنان اللذان يكون المهدي أحدهما ، ويتطلع الشيخ عثمان بأن يكون الحادي عشر حسب هذا الحصر وليس المهدي المنتظر . ويقول الشيخ في كتابه «النبأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي» أنه لم يقصد بهذا الكتاب إقرار أنه المهدي ، ويؤكد «وللإمام المهدي رضي الله عنه أوصاف وأسرار لا يتصف بها مثلي»^(١٤) .

ويعيد الشيخ مرة ثانية فكرة أنه ليس المهدي المنتظر في كتاب «تحذير الاخوان من ادعاء المهديّة الموعود به آخر الزمان» ، وأيضا في «القول المختصر في المهدي المنتظر» حيث يقول «إعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ، ولا أدعي المهديّة ، وبرر ذلك بقوله بأن المهدي يجب أن يكون من سلالة أهل البيت والشيخ لم يدع هذا النسب ، والمهدي سيكون مولده في المدينة بينا ولد الشيخ في مازتا في إمارة جوبير ويتحدث الشيخ مرة

حالة الفكر

أخرى عن المهدي والمهدية في أكثر من موضع حيث يشير إلى تلك الأفكار في كتاب «أمر الساعة وأشراتها»^(٨٠) ويتحدث عن فكرة المهدي والمهدية ، وأن ظهوره شرط من شروط قيام الساعة . كما يشير إلى نفس الفكرة في كتاب «نصيحة أهل الزمان» حيث ينهي هذا الكتاب بعد الحديث عن كثير من الأمور التي تهم المسلمين وواجبات الأمراء في تطبيقها يتحدث الشيخ عن المهدي الذي سيأتي في آخر الزمان^(٨١)

ويقول محمد بلو بن عثمان بأن والده قد أحبره بأن الله سيفتح عليهم البلاد، ويمكنهم في الأرض ، وحذرهم من التحاسد والفرقة أو تبديل شرائع الله ، كما بشرهم بقرب ظهور المهدي وأن جماعة الشيخ ستكون طلائعه ، ولن ينقصي هذا الجهاد بإذن الله حتى يقضي إلى المهدي^(٨٢)

وإذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه فكرة المهدية وأنه المهدي المنتظر ألا أن كتاباته في هذا الشأن قد ساعدت على انتشار الأفكار المهدية ، وكان لهذا أثره في ظهور فكرة المهدي في السودان وادي النيل حيث ظهر محمد أحمد المهدي الذي تأثر بمؤلفات الشيخ عثمان وغيره ممن روجوا لهذه الفكرة وأن قدومه سيكون في الشرق من دولة سوكونو ، وهذا ما ساعد على قبول الناس للفكرة بعد وفاة الشيخ عثمان حتى أن أحد أحفاده ويدعى الشيخ حيات بن سعيد قد انتقل إلى شرق الدولة ، وأمن بفكرة محمد أحمد المهدي وقام بعدة مراسلات معه حتى عينه محمد أحمد المهدي نائبا عنه في دولة سوكونو^(٨٣)

هذا وقد قام الشيخ حيات بن سعيد فور تلقي رسالة المهدي في السودان بالكتابة إلى أمير المؤمنين عمرو في دولة سوكونو وإلى شعب سوكونو يحثهم على الهجرة إلى الشرق والانضمام إلى المهدي في السودان وادي النيل^(٨٤) .

وانتشرت فكرة المهدي أيضا بين زعماء الجهاد الذين جاءوا على أثر الشيخ عثمان والذين تأثروا بدعوته عن المهدية ، وقام كل واحد منهم بإعلان أنه المهدي المنتظر، وظهر ذلك بشكل واضح في حركة الشيخ أحمد لوبو في منطقة ماسينا والذي ادعى المهدية ، وأنه مبعوث العناية لإنقاذ المجتمع الإسلامي في هذا الجزء من أفريقيا ثم مجاهدة الوثنية بكل ما يملك من قوة^(٨٥) .

#

حالة الفكر

وللشيخ قصيدة أخرى في مدح النبي، ويعبر فيها عن شوقه لزيارة خير الأنام عليه أفضل الصلاة والسلام، وقد قالها في العام الذي حج فيه أستاذه حبريل بن عمر، ولم يتمكن الشيخ عثمان من أداء فريضة الحج وفيها يقول^(٨٦):

هل لي مسيرة نحو طيبة مرعا لأزور قبر الهاشمي محمد
لما فشا رباه في أكثافها فتكمش الحجاج نحو محمد
غودرت منهمل الدموع موبلا شوقا إلى هذا النبي محمد
أقسمت بالرحمن مالي مفضل إلا حوى حب النبي محمد^(٨٧)

وفي قصيدة أخرى يعبر الشيخ عثمان بن فودي عن حبه لأستاذه محمد المختار الكنتي العالم الصوفي الورع الذي تتلمذ على يديه الشيخ عثمان بن فودي

بلغ تحياتي إلى المختار سراجنا في هذه الأمصار
وقل له ليدع بالخيرات في هذه الدنيا وفي المات
وفي حلول القبر والقيام بلغه يا شريف بالسلام
يارب زد لشيخنا المختار كرامة التوفيق في الأخيار
وانصره يارب على الأعداء واعطه بأحسن الجزاء^(٨٨)

وقد نظم الشيخ قصيدة بلغة الملفلدي وعربها أخوه عبدالله بن فودي في واحد وأربعين بيتا، ولا يخلو بيت إلا وبه اسم شيخ الطريقة القادرية عبدالقادر الجيلاني والتي توضح مدى تقديره لشيخ وطريقته وتوسله به في كل أموره الدينية والدنيوية ومنها هذه الأبيات:

يارب عالم باطن كالظاهر أجب الذي يدعو بعبدالقادر
إن المسمي لدى الأكابر يلتجيء فلجأت عند الشيخ عبدالقادر
إن كنت لم أحسن فشيخني محسن إني لمتسب لعبدالقادر
ما كنت أهلا أن أجاب أجب لكون وسيلتي درجات عبدالقادر^(٨٩)

وعلى نفس المنوال أعد الشيخ عثمان قصيدة يمدح فيها أستاذه الشيخ جبريل ويقول في مطلعها :

إن قيل مني بحسن الظن ما قила فموجة أنا من أمواج جبريلا

هذا إلى جانب عدد من القصائد كتبها بلعة الفلفلدي ومنها «الحمد لله دو كلامج بسداك» ، وقصيدة «الله ان دار تريم فيداح دودما»^(٩٠)، وأيضاً «اندوم يتغ الله مود ممايتا»^(٩١) وقصيدة أخرى «بسم الله يارحمن»^(٩٢) وقصيدة أخرى «ان غت الله»^(٩٣) وقصائد أخرى هذه اللغة المحلية مثل «بنج عد» و«بنج هوسا» و«تبت حقيقا» و«تخميس تكد ومم الله» و«دويبايل» و«فكافكار» و«فند نور» و«مدت الله جنلك جيد وسيلة» عن الحجج و«مود نور» و«ميتي بند كموج» و«ميتم الله . . في مدح النبي»^(٩٤).

هذه بعض الأعمال التي قام بها الشيخ عثمان بن فودي ، وصارت تراثا حصاريا في بجيريا اليوم والتي تسعت وتعددت وعالجت كل ما يهم الناس في دينهم ودنياهم فكانت لهم مرتدا إلى الطريق السليم وإلى النهج القويم ، وإلى تنقية العقيدة من البدع التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا ، وصارت هذه المؤلفات العديدة الأساس الذي انكب عليه رجال الإصلاح واتباع الطرق الصوفية ليسترشدوا به في جهادهم .

وبعد هذا العرض السريع لمؤلفات الشيخ عثمان بن فودي يمكن أن نلاحظ أنها تتسم بعدة أمور منها .

أولاً: أنها تتميز بالتكامل والشمول والتنوع حيث لم تعالج فكرة واحدة ، ولم تتحدث عن موضوع واحد ، بل شملت الكثير من الأفكار والآراء التي عالجت شتى جوانب الحياة الإنسانية بما في ذلك قضايا المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية

ثانياً: غلبت على مؤلفات الشيخ عثمان كثرة النقل من كتب العلماء والأئمة حيث كان الشيخ دائم الاستشهاد من مختلف العلماء ، وكان صادقا في كل ما ينقله عند مناقشة أي قضية من القضايا .

عالم الفكر

ثالثا : اتسمت مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي بكثرة التكرار حتى في الموضوع الواحد وفي أكثر من مؤلف، ولكن بأسلوب مختلف، ولعل السبب في ذلك أن الشيخ عثمان كان دائم التنقل من مكان إلى آخر، وفي كل مرة كان يلتقي بجماعات أخرى خلاف ماكان يجتمع معها من قبل، وكان عليه أن يعالج الموضوعات حسب الوضع الذي أمامه، ولذا كثر التكرار في مؤلفاته لمواجهة مختلف الجماعات، وفي مختلف الأماكن والمناسبات.

رابعا : تكشف مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي على أنه كان واسع الاطلاع، ويلم بأصول الدين، ويعتمد على مؤلفات كبار العلماء وأصحاب المذاهب الأربعة، وعلى التفقه وحفظ الحديث الشريف، والقرآن الكريم، وحسن الاستدلال بها في أكثر من موقع.

خامسا : يمتاز أسلوب الشيخ عثمان بالبساطة في كل مؤلفاته التي كتبها باللغة العربية، كما يتسم أسلوبه بالمرونة في التعبير، وإبراز الفكرة التي يريد إيضاها، وهذا ما شجع على نشر اللغة العربية، وكان بذلك قدوة لمجموعة من العلماء الذين ساروا على نهجه وخصوصا أخوه عبدالله ابن فودي وابنه محمد بلو بن عثمان.

ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي :

يعتبر الشيخ عبدالله بن فودي الرجل الثاني في حركة الجهاد الفولاني، كما أنه الساعد الأيمن للشيخ عثمان بن فودي، حيث رافقه في كل مراحل الجهاد رغم أنه أصغر من الشيخ عثمان اثني عشر عاما (ولد عام ١٧٦٧ وتوفي عام ١٨٣٠).

وكان الشيخ عبدالله قد صاحب أخاه في كل مراحل تعليمه وحفظ القرآن الكريم عن والده محمد فودي، ودرس المبادئ الأساسية للعلوم الإسلامية، وتعلم على أيدي أخيه عثمان في بعض الأمور المتعلقة باللغة العربية وآدابها وشعرائها^(٩٥).

وقرأ الشيخ عبدالله عن السنوسية، ودرس علم التصوف ومبادئ الفقه كما درس علم الحديث، وعلم الحساب، ولازم أخاه عثمان في طلبه ورحلاته العلمية

علم الفلك

والدعوة، وخدم معه ورافقه داعيا ومجاهدا وقائدا ووزيرا وأمينا على أموال الجماعة. كما واصل دراسته في تلقي العلوم عن كثير من شيوخ عصره مثل علوم اللغة العربية من عمه عبدالله بن محمد بن الحاج وابن خالته محمد بن محمد الذي علمه مقامات الحريري وغيرها. كما درس علم البلاغة على أيدي أحمد بن أبي بكر ابن غار، ودرس أيضا مع أخيه عثمان على أيدي الحاج جبريل بن عمر أصول الفقه.

وهكذا حصل الشيخ عبدالله من كل فن من مختلف الشيوخ حتى برع في العلوم النقلة والعقلة^(٩٦).

كان الشيخ عبدالله يكتب إلى العلماء في بلاد السودان يطلب منهم مؤلفاتهم وكتبهم المختارة، كما كان دؤوبا مثابرا على تحصيل العلم منذ صغره، وكان يحفظ الكثير مما يقرأ، وكان ينظم مواده في كتابه "الحصن الرصين في النحو" والذي يضم أكثر من ألف بيت تدل على سعة اطلاعه وعلمه الغزير، وقدرته على نظم الشعر باللغة العربية بشكل سليم ورصين. ومن هذه المنظومة

وبعد فالعلم له رياض وبينها الحياض والفياض
وحولها خائال شعاب وفوقها شواحق هضاب

وقد كتب الشيخ عبدالله بن فودي ما يزيد عن مائتي مخطوط ما بين القصيدة والرسالة والكتاب شملت فنون العلم المختلفة مثل النحو والصرف، والعروض والأدب، والتفسير والفقه والمعاملات، وتفسير القرآن وخصوصا في كتابه المسمى "ضياء التأويل" وأيضا في كتابه الشهير "تزيين الورقات" الذي يضم عددا من القصائد التي واكبت حركة الجهاد منذ بدايتها حتى نهايتها^(٩٧).

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودي من الرجال العابرة الذين تفخر بهم نيجيريا في وقتنا الحاضر ليس هذا لكثرة الكتب التي ألفها أو لقيمتها العلمية فحسب، بل لشمول هذه المؤلفات وتناولها مختلف فروع العلم من فقه. وتفسير، وتصوف، وتاريخ، وحديث، ولغة، ونحو، ومنطق، وعلم الكلام، والعروض والأدب. ونظرا لشمول هذه المؤلفات وتعددتها وكلها في الغالب باللغة العربية فقد أصبح ولاشك أكبر

علامات الفكر

عالم وكاتب عرفته أفريقيا الغربية ، ولا غرابة أن يلقبه الناس بعربي السودان لذلك الجهد الكبير الذي بذله في نشر الثقافة العربية من خلال أشعاره ومقالاته وكتبه العلمية والدينية إلى جانب أنه كان قائدا بارعا ، وسياسيا محنكا^(٩٨) .

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي نجد أنها تدور حول الشئون الدينية والاجتماعية ، والسياسية ، وأصول اللغة العربية ، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات حتى نكمل صورة هذا العالم وحتى نتلمس آثاره في اللغة والثقافة وحتى نعطي الدليل على باعه الواسع في التأليف وخصوصية الإنتاج وسلاسة العبارة ، وقدرته على تطويع اللغة العربية لخدمة الأغراض التي يكتب فيها نثرا كان أم شعرا .

أولا: مؤلفات دينية

لقد حظيت علوم الدين بما في ذلك الفقه والتفسير والحديث وتفسير القرآن الكريم بنصيب وافر من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي ، وقد ترك بعد وفاته تراثا ضخما صار ينبوعا للثقافة في نيجيريا وغرب أفريقيا حتى يومنا هذا . ومن أبرز هذه المؤلفات كتابه " مفتاح التفسير " وهو كتاب منظوم لكتابي العالم جلال الدين السيوطي (النفاية والإتقان) يزيد عن ألف بيت تناول فيه موضوعات عديدة مثل الإلهيات ، والنبوات والصور المكية والمدنية ثم القراءات السبع ، وألفاظ الرواة والوقف والإمالة ، والمد ، والقصر ، والإدغام ، والناسخ والمنسوخ ، وإعجاز القرآن وعلومه^(٩٩) وقد افتتحه بهذه الأبيات :

الحمد لله الذي قد أنزلا	على محمد كتابا شملا
كل الفنون من علوم الدين	مينا أدلة اليقين
صلى عليه الله مع صحابته	وتابعيهم على محبته ^(١٠٠)

وفي مجال التفسير ألف الشيخ عبدالله كتاب " ضياء التأويل في معاني التنزيل " وكتاب كفاية ضعفاء أهل السودان في بيان تفسير القرآن ، ويتحدث فيها عن التفسير

عالم الفكر

في ضوء المأثور والمنقول ، ولم يحاول فيها التفسير حسب الفرق الدينية لأن بلاده كانت خالية من الشيعة والخوارج ، كما لم يتعرض إلى الأفكار الصوفية رغم أنه قادري ^(١٠٠).

ومن مؤلفات الشيخ الدينية كتابه " الفرائد الجلية في علوم القرآن وبعض آداب " وهو كتاب منظوم لكتاب الشوشاوى في علوم القرآن ويقع في حوالي خمسمائة بيت قسمها الشيخ عبدالله إلى سبعة فصول تناولت ترتيب السور والقراءات ، وكتابة القرآن الكريم ، وأداب حامله ومتعلمه وبيان فضله ^(١٠١).

وللشيخ أيضا كتاب " سراج الجامع للبخاري " وهو أيضا منظوم تناول فيه دراسة للجامع الصحيح للإمام البخاري ، بالإضافة إلى تناوله إلى أمور كثيرة في كتب السنة . ويعالج الشيخ أيضا في دراساته لتفسير وشرح الأحاديث النبوية في كتاب " مطية الزاد إلى الميعاد " وفيه يختار بعض الأحاديث الشريفة ليحث بها الناس على الزهد والقناعة ^(١٠٢) كما ألف الشيخ كتاباً منظوماً في علم الفقه أسماه ألفية الأصول وبناء الفروع عليها " وهو نظم لكتاب (مفتاح الأصول) للعالم محمد أحمد الشريف الحسنى . وقسمه الشيخ إلى قسمين تناول في القسم الأول أربعة أبواب دارت حول الأصل النقلي وهو الكتاب والسنة ثم تطرق إلى الحديث عن صحة السند ، والدلالة وأقسامها ثم تحدث عن الإجماع . وفي القسم الثاني تناول في بابين القياس بأنواعه ثم الاستدلال ^(١٠٣).

وتطرق الشيخ عبدالله إلى العبادات في كتاب " ضياء الأمة في أدلة الأئمة " حيث عالج بلغة النثر الكثير من المعاملات والعبادات وبعض الأبواب في الفقه الإسلامي ويواصل الشيخ دراساته الدينية في كتاب " اللؤلؤ المصون " في شكل منظوم بلغ قرابة الألف بيت ويستهلها بالقول :

قواعد الدين على التعميم	صلاته عليه بالتسليم
لم يغتمها غالب الطلاب	في قطرنا لفقد فتح الباب
إذ لم نجد نظماً بها مهذباً	يفتح إلا المنهج المتخبأ ^(١٠٤)

علم الفقه

ويستمر الشيخ عبدالله في مؤلفاته الدينية في كتاب "الترغيب والترهيب" وهو يحتوي على قسمين أحدهما ترغيب في العبادات والآخر ترهيب من الغفلة عن الصلاة وبقية العبادات الأخرى ويستدل في ذلك بما ورد في الكتاب والسنة^(١٠٦).

ويعود الشيخ عبدالله مرة ثانية إلى العبادات في كتاب "ضوء المصلى" وكتاب "ضياء السياسات" حيث يعالج فيها بعض أحكام الصلاة والعبادات الأخرى^(١٠٧). وفي كتاب "ضياء الحكام فيما لهم وما عليهم من الأحكام" يقسم الشيخ عبدالله هذا الكتاب إلى خمسة أبواب تعالج الهجرة وأحكامها، نصب الإمام، ونوابه وما عليهم من حقوق وواجبات، والجهاد وكل ما يتعلق به والسياسات الشرعية. ونظرا لأهمية هذا الكتاب، فقد قامت مطبعة الزاوية التيجانية بالقاهرة تحت إشراف أبي بكر محمد الفولاني بمكة المكرمة بطبعه على نفقتها^(١٠٨).

وأیضا من مؤلفاته في علوم الدين كتاب "ضياء الأنام في الحلال والحرام" وفيه يناقش الحلال والحرام معتمدا على كتاب إحياء علوم الدين للغزالي^(١٠٩). وإلى جانب هذه المجموعة الكبيرة من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي في مجال الفقه والدين، أورد البروفسير عثمان سيد أحمد في كتاب فهرست المخطوطات العربية حصرا لكثير من مؤلفات الشيخ عبدالله في مجال العبادات والفقه والدين ومنها على سبيل المثال: دواء الوسواس والغفلة في الصلاة وقراءة القرآن وسبيل السلامة في الإمامة، سبيل النجاة، وشفاء الناس من داء الغفلة والوسواس، شكر الاحسان على منن المنان، وضياء الحكام، وضياء السلطان، وطريق الصالحين، وعلامات المتبعين للسنة، ونيل المأموم^(١١٠).

ثانيا : مؤلفات الشيخ في اللغة العربية وقواعدها :

بالرغم من أن اللغة العربية لم تكن لغة الأم بالنسبة للشيخ عبدالله بن فودي وبالرغم من البيئة التي نشأ فيها بعيدة تماما عن مراكز الإشعاع العلمي لهذه اللغة سواء في قلب الجزيرة العربية أو في شمال أفريقيا، فإن الشيخ عبدالله استطاع من خلال دراساته ومن العلماء الذين تتلمذ عليهم أن يتبوأ مكانة كبرى بين كبار النحاة ورجال

جلال الدين السيوطي

اللغة ، واستطاع أن يتقن هذه اللغة وأن يطوعها لكتاباته في الشر والنظم ، وأن يحمل وبجدارة لقب عربي السودان لما أسداه من خدمات ساعدت على نشر هذه اللغة في تلك المنطقة من غرب أفريقيا ، واستطاع أن يتخذها أداة التعبير في الأدب والسياسة والدين والتاريخ حتى ألفها الناس وتذوقوها شعرا ونثرا ، ولم يتوقف الشيخ عبدالله عند حد الكتابة بها ، بل راح يؤلف أكثر من كتاب حول أصول هذه اللغة وأهم قواعدها ، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات في اللغة لتتعرّف على مكانة هذا العالم الجليل ودوره في النهوض بالثقافة العربية والدين الإسلامي في غرب القارة الأفريقية ، والتي لازلنا نلمس صداها في نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة ، بفضل جهود وكتابات ومؤلفات الشيخ عثمان بن فودي وأخيه عبدالله بن فودي والشيخ محمد بلو بن عثمان .

وفي كتاب « الحصن الرصين » و « لمع البرق » يتحدث الشيخ عن أصول اللغة العربية ، ويكمل هذا في مؤلف ضخم حمل عنوان « البحر المحيط » الذي يضم أكثر من أربعمائة وأربعة آلاف بيت موزعة على مقدمة وسبعة كتب وخاتمة عالجت كل ما يتعلق بشئون اللغة وأصولها ، ومستندا على كتابي (جمع الجوامع ، وجمع الموامع) للشيخ جلال الدين السيوطي^(١١١).

ويواصل الشيخ عبدالله دراساته حول اللغة وعروضها في كتاب « لمع البرق في الإعراب »^(١١٢) . وكتاب « فتح اللطيف الوافي لعلم العروض والقوافي » وهو في شكل منظوم يضم ثلاثين ومائتين من الأبيات^(١١٣) . ويستطرد الشيخ في الحديث عن العلماء والشيوخ والكتب التي درسها في كل فرع من فروع العلوم في كتابه « إبداء النسخ من أخذت من الشيوخ »^(١١٤)

ثالثا : مؤلفات الشيخ في التاريخ والسيرة:

نظرا لأن الشيخ عبدالله كان رفيق زعيم الجهاد عثمان بن فودي في كافة مراحل بناء الدولة الإسلامية وكان وزيره وساعده الأيمن في كل خطوات الجهاد والكفاح ، لذا لم يكن غريبا أن يؤلف الشيخ عبدالله بعمق الكتب التاريخية وسيرة الشيخ عثمان

جمال الفكر

ومرّا - جهاده والحروب التي خاضها . ومن هذه المؤلفات كتاب « موصوفة السودان » الذي يعد بمثابة منظومة عن حياة أخيه الشيخ عثمان ومناقبه وأهم الأحداث التي مرت به في حياته وفيه يقول :

نور الزمان شرف الإسلام مجدد السدين أبى الكرام
شيخ الشيوخ سيد السادات محي الهدى وصاحب الرايات

ويكمل الشيخ عبدالله هذا العمل التاريخي وأحداث الجهاد في كتابه « تزين الورقات بجمع بعض مالى من الأبيات »^(١١٤) وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة من القصائد تبلغ تسع عشرة قصيدة كان ينظمها الشيخ عبدالله في شتى المناسبات لتسجيل المعارك الحربية والنصر والهزيمة ، وأحداث الهجرة وجماعة الشيخ عثمان بن فودي ويقول الشيخ عبدالله في مقدمة المخطوط « تزين الورقات . . . في جمع بعض الأبيات التي نظمها في مدح الشيخ . ومرثيتهم وشكر النعم التي أنعم الله علينا بها قبل هجرتنا وفي وقائع وقعت لنا في الجهاد بعد الهجرة . . . وفي ذلك بيان أكثر أحوالنا من ابتداء الأمر إلى انتهائه » وقد قام الشيخ عبدالله بجمع هذه القصائد وهو يعتزل الحياة السياسية في عام ١٨١٣ وسماها تزين الورقات والتي تعد تسجيلاً للدور العظيم الذي لعبه في الجهاد حيث عبر عن مشاعره وأحاسيسه طوال تلك الفترة الطويلة ، ونظراً لأهمية هذا الكتاب من الناحية التاريخية واللغوية ، فقد انكب عليه . عدد من المؤرخين والدارسين لبيان أهمية هذا المؤلف ومدى الاستفادة منه في تاريخ الجهاد الإسلامي^(١١٥) وقد رأى بعض العلماء في هذا الكتاب نماذج للشعر العربي واعتبره بعضهم ومنهم البروفسير الحاج على أنه كتاب أدبي وحاول فيه دراسة شعر الشيخ عبدالله وأخذ يقارنه بالشعر الجاهلي وشعراء العرب على مختلف العصور^(١١٦) . وواصل هسكيت نفس الدراسة الأدبية للكتاب واعتبره نموذجاً من الشعر العربي الممتاز . لكن الذي يهمني في هذا المقام أن الكتاب قد أثار جدلاً كبيراً بين المؤرخين حول مدى الاعتماد عليه كمصدر هام لتاريخ هذه الفترة من الجهاد ، ودارت محاورات في هذا المجال وانتهت إلى اعتبار الكتاب من النماذج الأدبية الغنية بالتعبير وأساليب البلاغة وحشد عدد كبير من المفردات اللغوية التي تثرى ذخيرة الطلاب لدرجة أنه صار يدرس بالمركز الإسلامي بجامعة سوكونو^(١١٧)

عالم الفكر

وإذا انتقلنا إلى الجانب التاريخي لهذا الكتاب نلاحظ أنه ارتبط بالجهاد ومؤلفه عاصر الأحداث وكان مشاركاً في معظمها، وكان يكتب القصائد إبان المعارك أو بعدها مباشرة ولذا مما لا شك فيه أن تزيين الورقات ديوان شعر والشعر أمر وجداني يرتبط ارتباطاً عضوياً بالخيال والعاطفة بعكس التاريخ الذي يستند على الحقائق والوثائق المجردة. كما أن لغة الشعر لغة أدبية فيها الإيجاز والإطناب والكناية والتورية والسجع والجناس بعكس التاريخ الذي يعتمد على لغة علمية واضحة وسلسلة. وفوق هذا وذاك فإن الشاعر يتلون حسب أحاسيسه وانفعالاته ويعطي الصورة حسب تجربته الذاتية بعكس المؤرخ الذي يلتزم بالحياة والموضوعية. ومن هنا فإن تزيين الورقات لا تعطي المادة الكاملة للجهاد حتى في السواحي العسكرية لأن الشيخ عبدالله كان يركز على المعارك التي خاضها فقط، وعلى الأشخاص الذين تعرف عليهم أو عرف أدوارهم، ولا نجد حصراً للمعارك التي خاضها الشيخ محمد بلو أو على جيد أو عبدالسلام. ولكل هذه العوامل لا يمكن الاعتماد على كتاب تزيين الورقات كمصدر من مصادر تاريخ الجهاد لأن الغرض الأساسي من تأليفه لم يكن لسرد وحصر ورصد الأحداث التاريخية بقدر ما كان تعبيراً عن أحاسيس ومشاعر أحد زعماء الجهاد الإسلامي وتبقى قيمة هذا الكتاب في أنه كتاب أدبي يمكن الاستفادة منه في تاريخ الجهاد مثل غيره من كتب الشعر العربي على اختلاف العصور. كما يظل هذا الكتاب نموذجاً لشعر عربي نظمه شاعر تمكن من التعبير باللغة العربية التي لم تكن لغته القومية وهنا تكمن عظمة هذا الكتاب الشامل لأحاسيس وجهاد الشيخ عبدالله، ونقتبس من أحد القصائد بعض الأبيات التي تظهر موهبة الشاعر وصدق تجربته وطغيان وجدانه على الأحداث^(١٨):

أحاد المطايا حثها للمشاركة	ولا نلفت في سيرنا للمغارب
فإن حظيت بالوصل فالله واهب	وإن أخفقت فالذنب فيه لذهاب
فما خاب من أم الكريم لحاجة	وإن كان بطالا خيبت المكاسب
فياخير من خف العفاة ببابه	يصب عليهم منه عشر سحاب
امتك ماسورا بذنبي راسفا	لألحق قلباً عنكم غير غائب
فحقق رجائي فيك يا سيد الورى	فراجيك في الدارين ليس بخائب

عبدالله بن فودي

رابعا : مكانة الشيخ عبدالله كشاعر :

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودي فارس شعر المديح في القرن التاسع عشر حيث يتخير الألفاظ وينتقي الكلمات الصعبة أحيانا ، وقد تأثر بشعراء الجاهلية التي تفتتح بالبكاء على الأطلال مثل قصيدته التي مدح فيها شيخه جبريل وأخاه الشيخ عثمان حيث يقول ضمن أبيات المديح .

شيخ الشيوخ فريد دهر ظاهر فوق المبارز بالعلوم متوج
جبريل من جبر الاله لنا به ديننا حنيفا مستقيم المنهج^(١١٩)

ولقد تأثر الشيخ عبدالله بشعر المعلقات ويظهر ذلك في قصيدة له :

طربت فأشجاني الطيور الكوالح وفرحتني منها الغيوث الروائح
وخوفني أيضا ذئاب بوارح وأمنني منها الطباء السوابح
لقول النبي لا تزال جماعة على الحق منا أو يحيى المقارح^(١٢٠)

ويعتبر الشيخ عبدالله من الشعراء الذين أجادوا في الرثاء حيث نراه شخصا آخر غير شعره في المديح وحيث يعتمد إلى الألفاظ السهلة الرقيقة ليصور مدى حزنه تصويرا مشيرا يجعل المرء يشاركه في هذا الحزن . ففي قصيدة يرثي صديقه العزيز مصطفى ابن الحاج عثمان يقول :

آن ادعواؤك إذا ارتك الدار بفعالها من أنها غدار
دار يموت بها حبيبك لا ترم فرحا يدار صفوها أكدار
لكن هذا لم يكن بدعا بها قد مات فيها قبله الأخيار
فالمصطفى من يننا هو كاسمه مرضيا وأميننا المختار

وبرع الشيخ عبدالله في وصف الحياة الاجتماعية في بلاده عندما عقد النية للسفر إلى الحج ، ووصل إلى مدينة كانو حيث طلب منه أميرها الإقامة معهم ليفقههم في أمور الدين ، ولم يجد بدا من البقاء معهم . وألف في هذه الفترة كتابه «ضياء الحكام» وفيه وصف للحياة الاجتماعية وأحوال المجتمع النيجيري بشكل عام ويقول :

حالة الفكر

يقولون ما لا يفعلون وتابعو
وليس لهم علم ولا يسألونه
وهتهم ملك البلاد وأهلها
بعادات كفار واسماء ملكهم
هواهم وطاعوا الشح في كل واجب
وأعجب كلا رأييه في المذاهب
لتحصيل لذات ونيل المراتب
وتولية الجهال أعلى المناصب^(١٢١)

وباختصار يعتبر عبدالله بن فودي أعظم من قدم لنيجيريا تراثا ضخما في الآدب بعد أخيه عثمان في القرن التاسع عشر شمل التفسير والحديث والآدب والشعر والتاريخ وغيره من فنون التعبير والكتابة .

رابعا : التراث الحضاري للشيخ محمد بلوبن عثمان :

من الطبيعي في ذلك الجو العلمي الذي عاش فيه الشيخ عثمان وأخوه عبدالله أن تترعز ذريتهم على حب العلم والتأثر بهذا المناخ الثقافي . وفي هذه البيئة نشأ الشيخ محمد بلوبن عثمان حيث حفظ القرآن وتعلم العلم ولازم والده في كل مراحل جهاده وأخذ عنه التفسير والحديث وأصول الدين ، وقرأ عليه التصوف ، كما قرأ على عمه عبدالله الألفية ولامية الأفعال وشرحها والجوهر المكنون ، وقرأ على أخيه الكبير محمد سعد بن عثمان الألفية حتى وصل إلى باب جمع التكسير . وكان محمد بلو موفقا في تعليمه ودراسته وجهاده . وقد برع محمد بلو في علوم السياسة والشريعة . ، وألف الكثير من الكتب مثل والده وعمه غير أنه يمتاز عنهما بولعه الكبير بالتاريخ وكتابة " اتفاق المسور في تاريخ بلاد التكرور " ^(١٢٢) ويعتبر هذا الكتاب من أكبر مؤلفات محمد بلو ومن أهم المصادر الموثوق بها في تاريخ بلاد الهوسا ^(١٢٣) .

ويعتبر كتاب اتفاق المسور المصدر الأساسي لتاريخ الدعوة الإسلامية وجهادها والدولة الفولانية في مطلع القرن التاسع عشر ، وترجع أهمية هذا الكتاب الذي كتبه مؤلفه في زحمة من الأعمال إلى أنه شارك في كثير من الأحداث التي وقعت في بلاد الهوسا في القرن التاسع عشر . كما أن المؤلف كرس الجزء الأكبر من هذا الكتاب إلى ترجمة لسيرة والده الشيخ عثمان حيث تحدث بإسهاب عن حياته ودعوته إلى الإسلام ، والمعارضة التي واجهها من أمراء الهوسا ، وغزوات الشيخ وجهاده بشكل مفصل ، وكراماته

عالم الفكر

ومصنفاته ووزرائه، وقواده، وأبنائه وبناته، كما تطرق إلى الحديث عن مملكة صناعي وعلمائها، واختتم الكتاب بالحديث عن ورد الطريقة القادرية وفوائده.

وإلى جانب هذا العرض التاريخي يضم الكتاب بين جوانبه الكثير من القصائد التي نظمها المؤلف أو التي نظمها عمه الشيخ عبدالله وهي تكشف مدى الاهتمام باللغة العربية وآدابها. كما يضم الكتاب بحثاً في السياسة الشرعية حررها محمد بلوردا على قضايا معاصرة أو أحداث جسام في حروب الدولة وجهادها^(١٢٤).

ومن مؤلفات الشيخ محمد بلور "كف الإخوان عن اتباع خطوات الشيطان" وفيه يتحدث عن التعصب الديني، وأقسام العلماء، والترهيب من تركية المرء نفسه وسوء الظن بالغير، كما يخصص فصلاً للحديث عن المنكرات كما يتحدث عن النصيحة^(١٢٥).

وفي كتاب "شفاء الاسقام في ذكر مدار الحكام" يتناول المؤلف الحديث عن الأحكام الشرعية بصفة عامة، وعن الكتب التي درسها والأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم^(١٢٦).

ويتناول كتاب "الغيث الويل في مسيرة الإمام العدل" الحديث عن سياسة السلاطين في الأقطار الإسلامية. ومن خلال أحد عشر باباً يناقش محمد بلور وجوب الطاعة للسلطان ووجوب النصيح له، والواجب عليه نحو حماية الإسلام والمسلمين والواجب نحو حفظ الدين، وضرورة إقامة الشعائر وعمارة المساجد، وإعلان الجهاد^(١٢٧).

وفي كتاب "روض الأفكار" يتحدث الشيخ عن ملوك السودان الغربي الوثنيين وتقاليدهم، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

وإلى جانب هذه المؤلفات التاريخية قام محمد بلور مثل والده بالتأليف في المجالات الفقهية والدينية والمجالات الاجتماعية وأيضاً المجالات الطبية.

عالم الفكر

أولاً: المجالات الدينية:

نلاحظ بين مؤلفات الشيخ محمد بلو العديد من الكتب التي تناقش مسائل دينية ومن هذه الكتب " وثيقة أمير المؤمنين محمد بلو " و " التنبيهات الواضحات فيما جاء في الباقيات الصالحات " (١٢٨) و " الرباط والحراسة " (١٢٩) و " النصيحة الوضيفة في بيان أن حب الدنيا رأس كل خطيئة " (١٣٠) و " تنبيه الراقد على ما يعثور الحاج من المفسد " (١٣١). وكتاب " تنبيه الفهام على اجتناب أهل الشعذبة والنجوم " (١٣٢) و " رفع الاشتباه في التعليق بالله وأهل الله " (١٣٣) وكتاب " شمس الظهيرة في منهاج أهل العلم والبصرة " (١٣٤) وأيضاً " وثيقة إلى جماعة المسلمين " (١٣٥).

وأيضاً من مؤلفاته " الترجمان عن كيفية وعظ الشيخ عثمان " ، و " شمس الظهيرة فيما يجب على الولي من إحسان السيرة " ، " فن البحث في اسم الله الأعظم " و " جلاء الصدور " و " تنبيه الغافل على التوسل بأعظم الوسائل " و " مفتاح السداد في شأن الأربعة الأوتاد ، ضياء العقول في التحذير عن الفلول " و " المسائل المهمة " و " مرآة القلب في معرفة الرب " و " مسائل الاجتهاد وتنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة " و " تنبيه الأفهام على المهدي " (١٣٦) .

ثانياً: المؤلفات الطبية والعلمية:

اشتهر الشيخ محمد بلو بن عثمان بين زعماء الجهاد بتأليفه في المسائل الطبية وله في هذا المجال عدة كتب ومنها " تنبيه الإخوان على أدوية الديدان " وكتاب " مختصرة الطب الهين " وكتاب " الموارد النبوية في المسائل الطبية " (١٣٧) وكتاب " تلخيص طب النبي " (١٣٨).

ثالثاً: المؤلفات في قواعد اللغة والتصوف:

للشيخ محمد بلو بعض المؤلفات في قواعد اللغة ومنها " فن علم الجمل النحوية " وله أيضاً مقالة في التصوف حول " السلسلة القادرية " ومقالة بعنوان "

عالم الفكر

نيجيريا تعيش في نهضتها الأدبية على مؤلفاته وغيره من كبار رجال الادب والفقه . كما تكشف هذه القصائد المتنوعة للشيخ محمد بلو القدرة على التعبير بلغة الشعر في كافة المناسبات سواء باللغة العربية أو اللغة المحلية ، هذا إلى جانب كتاباته في العلوم الطبية واهتماماته بالعلوم الرياضية حتى أنه عندما رآه الرحالة الإنجليزي كلابرتون في عام ١٨٢٤ قدم إليه مجموعة من الكتب العربية من بينها كتاب اقليدس في الرياضيات^(١٥٥).

وإلى جانب هؤلاء الأقطاب الثلاثة ، فإن الحياة الثقافية في نيجيريا في القرن التاسع عشر حافلة بعدد كبير من الأدباء والعلماء الذين ساروا على نهج الشيخ عثمان بن فودي وأخيه عبدالله ، والشيخ محمد بلو ، ومن هذه الشخصيات نحد أسماء عثمان بن فودي والتي ألقت كتابا بعنوان " تبشير الإخوان بالتوصل بسور القرآن عند الخالق المنان "^(١٥٩) إلى جانب عدة قصائد بالملفلي والى اللغة العربية ومنها " تحميس مديت الله دحوس حلا واو "^(١٦٠) وقصيدة " تحميس مرثية محمد بل بن عثمان " "^(١٦١) . وقصيدة أخرى بالملفلي " مديت جومم غفت ياواد مسلمنى " "^(١٦٢) وقصيدة بلغة الهوسا " وأقرأ هذا "^(١٦٣).

وهناك أيضا أخوها الحسن بن عثمان بن فودي الذي ألف أيضا بعض القصائد والمقالات باللغة العربية مثل " الحاوى لباب الطب " "^(١٦٤) ومقالة بعنوان " سلم الترتيب "^(١٦٥) . هذا إلى جانب بعض القصائد المتفرقة^(١٦٦).

يضاف إلى هؤلاء عدد من المفكرين والأدباء مثل عبدالقادر بن عثمان بن فودي وعبدالقادر بن المصطفى البذي ألف عدة كتب ، ونظم الشعر باللغة العربية والفولانية^(١٦٧) . وأيضا الأديب والشاعر غداد بن ليم (عثمان بن أبي بكر) الذي ألف عدة كتب مثل " الكشف والبيان عن بعض أحوال السيد محمد بل " "^(١٦٨) . وكتاب " بسط الفوائد وتقريب المقاصد " "^(١٦٩) وأيضا كتاب " روض الجنان في ذكر بعض كرامات الشيخ عثمان " "^(١٧٠) .

وهناك أيضا مجموعة من الأدباء والمؤرخين الذين ينتمون إلى أسرة الشيخ عثمان بن

</

جمال الفكر

بيان الأركان والشروط في الطريقة الصوفية " ومقالة عن المهدي " تنبيه الأفهام على المهدي .

رابعاً : الشيخ محمد بلو كشاعر :

برع الشيخ محمد بلو في نظم الشعر أسوة بأبيه عثمان وعمه عبدالله لكنه كان أقل من عمه بكثير كما وكيفا ، وكانت أحسن أشعاره تلك التي خاطب فيها الشيخ الكانيمي في الكتابات التي تبادلها معه مثل :

ألا من مبلغ عني الـأـمـيـنـا رسالة ناصح يدي اليقينـا
أتعلم أننا مما رمينا به براء فـاـوـف العذر فينا
وأنا ما تغلبنا عليهم علوا أو فسادا قاصدينـا

ولما خاطبه الشيخ عبدالقادر غطا طوطن ليا وزير الشيخ عثمان بكثرة الفتن في المملكة الشرقية كان جواب الشيخ محمد بلو :

نطقت ياوزيرنا بالحق فقم بجد نصر دين الحق
فاطلب إعانة من السلطان والأمراء أهل ذا الديوان
قوموا جميعا دفع ذا الفساد ليحصل الأمان للعباد
ثم تقومون إلى الجهاد ترك الجهاد أصل ذا الفساد

ولما بنى للشيخ عثمان معسكرا وحصنا في قرية سكت قال :

لسعدي ديار يالها من منازل بسكت فذات التل دون المناهل
بلاد تمنهاها ذوو الرأي قبلها وجاد عليها كل اسحم طائل

وفي مدح العالم المختاو الكنتي يقول الشيخ محمد بلو :

ياقاصدا نحو الهدى يعتام بي ويفودني في ليلتي ونهاري
أبلغ تحياتي لكنت بأسرها لاسيما للسيد المختار

عالم الفكر

أبلغ تحية مشتركة زلاته للغوث مع أقطابه الأخيار
واطلب لنا منه الدعاء فإنه بدعائه نرجو قضا الأوطار^(١٣٩)

هذا إلى جانب عدد من القصائد الأخرى سواء باللغة العربية أو لغة العولاني .
وسوف نورد بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر . ومن هذه القصائد " أحمدك الله
يارب " ^(١٤٠) و " الا يانفس ويحك حدثيني " ^(١٤١) و " التوسل بخير الرسل " ^(١٤٢) .

وقصيدة أخرى بلغة الفلغلدي بعنوان " ان غت الله دو الاسلام شلمنين " ^(١٤٣) .
وقصيدة " باب السهو في الصلاة " ^(١٤٤) وقصيدة بالفلغلدي أخرى " بانت فعر على
الفؤاد سعاد " ^(١٤٥) .

وللشيخ محمد بلو عثمان قصائد أخرى سواء باللغة العربية أو بلغة الفلغلدي
ومنها أيضاً " تخميس البردة " وهي من القصائد الهامة التي وصلت اثنين وأربعين
صفحة ^(١٤٦) .

وقصيدة أخرى " تخميس القصيدة العشرية " ^(١٤٧) وقصيدة " تخميس أنا عمو " ^(١٤٨)
و " تخميس نانت سعاد " ^(١٤٩) وقصيدة إلى أحد أقطاب الطريقة القادرية ويدعى أحمد
البكائي بعنوان " خذ المكتوب من املائي " ^(١٥٠) وقصيدة " صلى الله على السي المختار " ^(١٥١)
وقصيدة " في غروه فافرا " لأهل أتاها ان غزوة فافرا " ^(١٥٢) وقصيدة " في مدح النبي " ^(١٥٣)
وقصيدة في مدح محمد بن سعيد " مابال عينيك طول الليل لم تنم " ^(١٥٤) وقصيدة في رثاء
أخته وبقية إخوانه الماضين " ^(١٥٥) وقصيدة " مرثية عبدالقادر ومحمد بن الأستاذ العم " ^(١٥٦)
وقصيدة أخرى " يا أهل توبة " لعمه عبدالله بن فودي " ^(١٥٧) .

ومن هذا الحصر للقصائد التي أمكن جمعها للشيخ محمد بلو، إلى جانب ما أشار
هو إليه في كتاب إنفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور نجد أن هذا العالم الجليل كان
مؤرخاً وأديباً ورجل دين وسياسة إلى جانب تمكنه من التعبير باللغة العربية نثراً وشعراً ،
وهو في ذلك الإنتاج المتنوع والمتعدد يكمل إنتاج والده الشيخ عثمان وعمه الشيخ
عبدالله بن فودي ، ويقدم بهذا العمل الكبير ذخيرة من التراث الأدبي والعلمي لاتزال

عالم الفكر

أولا :

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودي على جعل اللغة العربية لغة التعليم والدراسة، وصارت مناهج التعليم في دولة سوكونو تعتني أساسا بحفظ القرآن، وتفسيره باللغة الغربية. إلى جانب دراسته الفقه والتوحيد، وأصبحت المعاهد العلمية تعتمد على هذه اللغة، وصار معهد الشيخ عثمان من أكبر المعاهد الدينية في نيجيريا، هذا إلى جانب عدد من المعاهد في مدينة كانو، ومعهد زاريا، ومعهد إمارة آدموا^(١٧٥).

وبالطبع ساعدت هذه المعاهد على نشر الثقافة العربية في دولة سوكونو وكان للكتب التي ألفها قائد الجهاد ورجاله في شتى فروع العلم والمعرفة آثارها في حياة الناس والمجتمع، وصارت هذه المؤلفات حجر الزاوية لثقافة الدولة، وحضارتها في القرن التاسع عشر، وساعد ذلك على اتخاذ اللغة العربية لغة الأدب والحضارة في دولة سوكونو^(١٧٦).

وحتى الغزو البريطاني لدولة سوكونو في عام ١٩٠٣ كانت تلك المناطق الإسلامية تضم عددا من المدارس والمعاهد والمراكز العلمية التي تدرس باللغة العربية، وكانت العلوم والآداب تلقى اهتماما في هذه المعاهد العلمية. وقد ساعدت هذه المدارس الإسلامية على تطوير الثقافة العربية في دولة سوكونو^(١٧٧).

كما أحدثت مؤلفات الشيخ عثمان ثورة ثقافية في مجتمعات غرب أفريقيا حيث أقبل الناس على تعلم هذه اللغة، وفتحت المدارس والمعاهد أبوابها لدراسة اللغة العربية وآدابها وصار مقر الشيخ عثمان في سوكونو منارة يؤمها طلاب العلم من جميع البلدان المجاورة، بل وأغرى ذلك عددا من الأجانب فأتوا على ضخامة هذه المؤلفات، وتناولوها بالشرح والتحليل والتعليق، وترجموا العديد منها إلى لغاتهم الأجنبية.

ولاتزال اللغة العربية واضحة المعالم في مجتمعات غرب أفريقيا، ويظهر ذلك

حالة الفكر

بشكل جلي في مؤلفاتهم المحلية ، ولا تزال آلاف الكلمات إلى اليوم مستخدمة في بلاد السودان الأوسط والغربي ، وفي نظم الحكم ، والحياة الاجتماعية وحتى في أسماء الأعلام والمدن والحيوانات والنباتات ، ولا تزال اللغة العربية تتفوق من حيث سعة الانتشار بسبب مكانتها المقدسة باعتبارها لغة القرآن الكريم ، وبسبب مؤلفات زعماء الجهاد في القرن التاسع عشر. ولا يزال إقبال الأفارقة على تلقي العلم ، والاستزادة من مناهل اللغة العربية يوما بعد يوم من حماس تلقائي بسبب سماحة الدين الإسلامي . وما يمتاز به المسلمون من كفاءة ودراية في شتى الميادين الاقتصادية ، ولا يزال المسلمون يمثلون حضارة رفيعة ومدينة عريقة في نيجيريا^(١٧٨).

ثانيا :

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودي على نشر الطريقة الصوفية القادرية التي صارت تنافس الطرق الصوفية الأخرى ، وكان لكتابات الشيخ عثمان وحديثه عن الطرق الصوفية وخاصة القادرية أثرها في انتشار تلك الأفكار الصوفية والتي لعبت دورا كبيرا في نشر التعليم والثقافة الإسلامية ، والتصدي إلى البدع والخرافات التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا والتي جعلت الشيخ عثمان يقف أمامها بحزم ويؤلف العديد من الكتب التي تحدثت عن كثير من هذه البدع والخرافات بعد أن صار قطبا للطريقة القادرية ، ولقد ساعدت تلك الأفكار الصوفية على قيام جماعة من أتباع الطريقة بعد اعتناق المبادئ التي نادى بها بالتصدي لعادات المجتمع وكان لابد من قيامها بحملة من الدراسة والتعليم للقضاء على الجهل ، والانتقال إلى نشر قواعد الدين الصحيح بعد تعلم اللغة العربية كتابة وقراءة^(١٧٩).

وأصبحت زوايا الطريقة القادرية في نيجيريا بمثابة مراكز للذكر والصلاة جنبا إلى جنب مع الدراسة والتعليم . وصارت مصدرا للفتوى والتشريع تعقد فيها جلسات القضاء المحلي ، والأكثر من ذلك أن هذه الزوايا قد أصبحت مراكز للتدريب العسكري على الرماية والمبارزة ، وركوب الخيل وشن الحملات العسكرية بعد أن أعلن الشيخ عثمان بن فودي الجهاد ورحبت القبائل الوثنية بجماعات القادرين باعتبارهم

عالم الفكر

كتابا وفقهاء ومعلمين وبسرعة سيطر رجال الطرق الصوفية على السكان المحيطين بهم، ودخل الناس أفواجا في الدين الإسلامي^(١٨٠).

وتحملت الطريقة الصوفية القادرية عبء نشر التعليم في المنطقة، وصارت المدارس القرآنية مراكز العلم والثقافة، كما لعبت هذه الطريقة دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الأوروبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان لجهود العلماء المخلصين الذين قادوا الجهاد في دولة سوكونو نشاط واضح في المجالات الأدبية والدينية والعلمية حتى صار النصف الأول من القرن التاسع عشر بمثابة العصر الذهبي لهذا الإنتاج في دولة سوكونو بفضل مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي والشيخ عبدالله ومحمد بلو بن عثمان تلك المؤلفات التي جعلت العلماء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يحجبون عن التأليف لأنهم اعتقدوا أن هذا الباب قد أغلق بمضي الشيخ عثمان وأقطاب الجهاد، وأنه ليس في إمكان واحد منهم أن يأتي بجديد بعد هذه المؤلفات الضخمة لزعماء الجهاد ولذا اقتصر جهودهم على قراءة هذه الكتب وشرحها وتفسيرها مما أثري الثقافة العربية، وساعد على استمرار انتشار أفكار الشيخ والمبديء التي نادى بها^(١٨١).

ثالثا:

ساعدت الحركة الثقافية والأدبية التي قاد لواءها الشيخ عثمان بن فودي على إحياء مجد الدولة الإسلامية في ذلك الجزء من القارة الأفريقية، حيث أنشأ الشيخ عثمان في حكومته مناصب عربية مثل الوزير والقاضي والوالي والمحاسب وشيخ الإسلام والحاجب وغيرها من الألقاب والوظائف التي كانت شائعة في صدر الإسلام وفي الدولة الأموية والعباسية^(١٨٢)، فأحدث ذلك إحياء للخلافة الإسلامية بعد أن حمل الشيخ لقب أمير المؤمنين وحل أبنائه بعد ذلك ألقاب الخليفة وأمير المؤمنين طوال القرن التاسع عشر، وقد ساعد هذا على إعادة منصب الوزارة كما كان في عهد العباسيين وسار على نهج السلف الصالح، وأنشأ مؤسسات ودواوين ودور قضاء، كما

عالم الفكر

سجل جميع الإجراءات باللغة العربية مما ساعد على ازدهارها طوال القرن التاسع عشر (١٨٣)

رابعاً:

لقد ساعد هذا التراث الضخم لاقطاب الجهاد في بيحيريا في القرن التاسع على قيام أول تجربة إسلامية في تاريخ السودان تجمع تلك المنطقة الواسعة تحت لواء دولة واحدة، بل كانت أول دولة تجمع تحت رايته عدة ممالك وأوطان من بلاد الهوسا، وتفرض السلام والسكينة في ربوع المنطقة بعد صراعات دموية طوال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، واستطاعت هذه الدولة الجديدة أن تصبغ المنطقة بالطابع الإسلامي والذي لا زال يميزها حتى يومنا هذا، ولا تزال نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية على الإطلاق بفضل هذه الجهود المخلصة لزعماء الكفاح والنضال الإسلامي طوال القرن التاسع عشر، فلقد أعطت هذه الدولة للإسلام دفعة جديدة بما ألفه زعماء الجهاد من تراث ديني وأدبي صحح الكثير من الأخطاء وقضى على البدع والخرافات التي سادت عادات الناس وسلوكهم في هذه المجتمعات، بل وأنهت الوثنية التي كانت تخيم على المنطقة بأسرها، وبددت الظلام، وأشرق نور الإسلام في عابات وشواطئ الأطلس، ناهيك عن أن هذه الدولة كانت تجربة رائدة وقدوة في المنطقة اقتفى آثارها كثير من الحركات الإسلامية في المناطق المجاورة لها شرقاً وغرباً، وخلف دعائها تراثاً علمياً لكثير من جوانب المعرفة الإسلامية، وفي السياسة والتاريخ، والطب، والعلوم والآداب فكان هذا فتحاً جديداً لهذا الجانب من التشريع الإسلامي في هذه المنطقة (١٨٤).

وقد ظهر أثر الإسلام بعد انتشار حركة الجهاد في جعل القرابة الدموية من ناحية الأب بدلاً من الأم في تلك المجتمعات، وبعد اعتناق الإسلام بدأ النظام القبلي في التفتت تدريجياً فساعد ذلك على التآخي بين القبائل في دولة واحدة بعد حروب دموية قبلية طويلة المدى، وقد أدى ذلك بدوره إلى ظهور الدول الأفريقية الإسلامية في

عالم الفكر

محتمعات غرب أفريقيا . كما ساعد الدين الإسلامي على الاستقرار النفسى ، ومن إقبال الناس على أعمال الخير والقيام بأداء الواجبات التي يملئها عليهم الدين الإسلامي ، والالتزام بأحكامه ، وإقبال الناس على الكسب الحلال ، وممارسة المهن الشريفة . كما كان لأفكار الشيخ في تحرير المسلمين آثارها في ذبوع الأفكار الإسلامية عن إلغاء الرق والذي كان منتشرًا في معظم أجزاء المنطقة منذ القرن السادس عشر وكان يمارس بشكل منتظم من جانب دول أوربية كثيرة ، وكان حديث الشيخ عثمان عن هذه الموضوعات ساسا في حماية القوى البشرية وصونها والحفاظ على أرواح المسلمين وتحريرهم من عصر العبودية والرق والظلام^(١٨٥).

خامسا :

لقد ظهر من مؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله والشيخ محمد بلو أنها قد تنوعت ، وشملت كافة مرافق الحياة من دينية وسياسية واجتماعية ، كما تطرق الشيخ إلى الحديث عن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، ودعا الناس إلى التحلي بالقيم والأخلاق الفاضلة ، ولم تقتصر مواعظه وتعاليمه للرجال فقط ، بل اتجه بفكره إلى تحرير المرأة وطالب بتحريرها ، كما طالب بعدم اللجوء إلى القسوة في معاملتها ، ونادى بضرورة تعليمها حتى تعرف أمور دينها ودنياها ، وحث الناس على التمسك بالدين ، وكانت هذه المؤلفات دعوة صادقة نحو تحرير المرأة من القيود ، وإعطائها حقها لتتأخر دورها في المجتمع . وظهرت آثار مؤلفات الشيخ عثمان في العادات والتقاليد التي سادت المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر حيث عادت احتفالات المسلمين بالأعياد الإسلامية مثل العيدين ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وصارت عادات المهور والزواج تتم على الطريقة الإسلامية وعلى مذهب الإمام مالك ، ويقول علي أبو بكر أن التقاليد لا تختلف كثيرا عما يدور في مصر ، وأن الزوج يستحي من والد زوجته ووالدتها ويحترمها إلى حد كبير ، وتستحي الزوجة أيضا من والد زوجها ووالدته ، ومن العادات المرغية أن الزوجة لا يمكن أن تدعو زوجها باسمه أو اسم والده أو والدته تخاطبه بقول " مالم " وهي مأخوذة من الكلمة العربية ومعناها : يا أيها المعلم . وهنا يظهر الدين الإسلامي والثقافة العربية .^(١٨٦)

عالم الفكر

سادسا :

لقد ساعدت مؤلفات الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في القرن التاسع عشر على نشر الأفكار المهدية ، حيث ظهرت مؤلفاته العديدة في هذا المجال لدرجة أن أتباعه اعتقدوا أنه المهدي المنتظر ، واضطر إلى نفي نفس الفكرة عن نفسه في كتابه " تحذير الإخوان " وقال : اعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ولا أدعي المهدية " (١٨٧) لكن إذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه هذه الفكرة إلا أنها أثرت في عقول الناس ، وانتشرت هذه الأفكار في المناطق المجاورة ، وكانت سببا في ظهور الحركات المهدية سواء في السودان وادي النيل مثل محمد أحمد المهدي ، أو في المناطق الغربية لدولة سوكونو في حركة أحمد ولوبو ، وحركة الحاج عمر الفتوى التكروري . كما أدت أفكار الشيخ عثمان إلى قيام محمد أحمد المهدي باستخدام أفكار الشيخ عثمان كوسيلة للدعاية لحركته ، كما استغلها للدعوة لنجاح هذه الحركة ، والدليل على ذلك أن الشعب النيجيري في الإمارات الشرقية وفي حوض بحيرة تشاد قد تعاطف مع هذه الحركة وأيدها ، وظهر الأثر الكبير لمؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله عن المهدية إلى قيام أحد أحفادهما وهو الشيخ حيات بن سعيد بتبني هذه الأفكار المهدية ، وانتقاله إلى إمارة اداماوا ، ومطالبته خليفة سوكونو بالانضمام إلى هذه الحركة تلبية لأراء الشيخ عثمان ، والحقيقة أن المهدية في السودان كانت تعبيرا عن ما يدور في عقول الناس نتيجة أفكار الشيخ عثمان . كما كانت هذه المؤلفات سببا في تقبل الناس لهذه الأفكار وانضمامهم إلى تلك الحركة المهدية سواء في السودان وادي النيل أو في منطقة ما سينا أو في منطقة فوتاتور وبلاد السنغال . وهذا يدل على أن أفكار الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في دولة سوكونو قد تعدت حدودها الإقليمية وانتشرت في كل السودان وادي النيل والسودان الغربي كله (١٨٨) . حيث كان من بين المهاجرين من إقليم النيجر وبحيرة تشاد رجل يدعى عبدالله بن ادم الذي استقر بين قبيلة التعايشة ، وهو الذي التقى بمحمد أحمد المهدي ونبهه إلى أنه المهدي المنتظر ، وبعد هذه الواقعة أعلن محمد أحمد الجهاد والمهدية في السودان وادي النيل (١٨٩) .

وباختصار كان التراث الحضاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر استجابة للبيئة التي نشأت فيها حركة الجهاد الإسلامي الكبرى في أوائل القرن التاسع عشر

حالة الفكر

بزعامه الشيخ عثمان، كما كانت تعبيرا عن كل الحقائق التي يتطلبها المجتمع حسبما يستجد من أحداث وتغيرات، وكانت أيضا ردا على ما ظهر من بدع وشبهات حول الإسلام فكانت وبحق تصحيحا لمفاهيم الدين الحنيف، وترسيخا للأسس الإسلامية في تلك المناطق من القارة الأفريقية

عالم الفكر

الهوامش

(١) كانت قبائل سو سليم وبنو هلال من القبائل العربية المشهورة في الجزيرة العربية في أيام الحاهلية، وفي صدر الإسلام، وتحدثت كتب التاريخ والسيرة وأفاضت عن هذه القبائل وعن دورها في نشر الدعوة الإسلامية وكان بنو سليم يسكنون منطقة بالقرب من المدينة المنورة، أما بنو هلال فكانوا يقطنون مكانا بالقرب من الطائف وقد انحازت هاتان القبيلتان إلى جانب القرامطة عندما تعلوا على أمصار الشام، وصاروا هم حشدا في البحرين وعماد ولكن بعد استيلاء الدولة الفاطمية على مصر والشام، دانت لهم دولة القرامطة في البحرين، وقاموا بقتل أتباعهم من عرب بني هلال وبني سليم إلى صعيد مصر، ومنعواهم من التحول والانتقال إلا بإذن منهم ولما قطع المعربون ساديس في أفريقيا الخطبة للفاطميين أرسل إليه المتصر الفاطمي من مصر، كان رده شديدا، فأخذ الحاكم الفاطمي في تشجيع قبائل بني هلال وبني سليم وأعطاهم وعدا بحكم بلاد المغرب، فدخلت هذه القبائل كالإعصار المدمر، وصل عدد أفرادها أكثر من أربعمائة ألف، فانتقل بنو سليم إلى برقة بينما تحركت قبائل بنو هلال إلى عرب برقة، واستقرت في طرابلس، واجتازت بطون منهم إلى المغرب، وانسابت في شمال أفريقيا، ودخلت في حروب متصلة مع سكان هذه المناطق، وبعد فترة دابت بين سكانها انظر ابن خلدون: كتاب العبر، الجزء السادس وأيضا ابن الأثير الكامل في التاريخ الجزء الثالث.

(٢) يطلق اسم السودان على كل بلاد السود في هذا الحزام الممتد في قلب القارة الأفريقية من الغرب إلى الشرق، ثم اقتصر هذا الاسم على المنطقة شبه الصحراوية التي انتشر فيها الدين الإسلامي وعرفت باسم غرب أفريقيا، وكما يقول الاصطخري «بلاد السودان بلدان عريقة، وليست هم بنوبة ولا بزنج، ولا بحبشة، ولا من السحرة، إلا أنهم جس على حدة أشد سوادا من الجميع وأصفى»
الاصطخري، أبو اسحق إبراهيم بن محمد الاصطخري. ملك الممالك، القاهرة ١٩٦١ م، ص ٣٤.

(٣) هوبيرديشان الديانات في أفريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٣٦.

(٤) حسن أحمد محمود. قيام دولة المرابطين، القاهرة ١٩٥٧، ص ١٣٥.

(٥) شوقي الجمل: الحضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المغرب فيها، مجلة المناهل، العدد السابع، الرباط، المغرب، يونيو ١٩٧٦، ص ١٣٧.

بحال الفكر

- (٦) اس بطوطة ، أبو عبدالله : تحمة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ص ٦٩١ .
- (٧) يعتبر الشيخ المغيلي من علماء القرن الخامس عشر الميلادي من أهل تلمسان ، وتربى في توات في الصحراء ، وأحد عن الإمام الثعالبي ، وأصبح القدوة الصالحة وجاء أرحاء السودان الغربي ينشر العلم ويدعو إلى الله ويجاهد بلسانه وقلمه ، ويصر الأمة بديها شعبا وحكاما ، وكان عيورا على الإصلاح ، شغوبا بالسنة الشريفة وألف كثيرا من الكتب التي أضاعت الحياة العلمية في قلب السودان ، وكان لها أثرها في عهده ، وفي الأجيال من بعده .
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : أوصاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد المنظمة في ١٥ يويه ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
- (٨) Ajayi J. F and M Crowder . History of West Africa . vol II . p 190
- (٩) عبدالله عبدالرزاق ابراهيم . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٥-٨ .
- (١٠) انظر خريطة هذه الإمارات شكل رقم (١) .
- (١١) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ١٩ .
- (١٢) حسن عيسى عبدالطاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا وقيام دولة الفولاني ، الرياض ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
- (١٣) محمد بلو . إيفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور ، طبع القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٥٧ .
- (١٤) Martin, B G : Muslim Brotherhoods in 19th Century Africa, London 1976, P 13
- (١٥) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مرجع سابق ، ص ١٤ .
- (١٦) محمد بلو : مرجع سابق ، ص ٢٥-٢٧ .
- (١٧) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٧ .
- (١٨) محمد بلو : مرجع سابق ، ص ٩٤-٩٥ .
- (١٩) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٨ .
- (٢٠) عثمان سيد أحمد اسماعيل : حركتا الشيخ عثمان بن محمد بن فودي ، ومحمد أحمد بن عبد المهدي وآثارهما ، مجلة دراسات أفريقية بالخرطوم ، العدد الثاني ، إبريل ١٩٨٦ ص ٣٥-٥٣ .
- (٢١) Adeleye, R N Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, pp 60-65
- (٢٢) حسن عيسى عبدالطاهر : مرجع سابق ، ص ١٥٠
- (٢٣) Ki, Zerbo, Joseph Histoire de l'Afrique Noir, p 361.
- (٢٤) Panikkar, K Madhu. The Serpent and the Crescent, p. 175

عالم الفكر

- (٢٥) محمد بلو اتفاق الميسور ، ص ١٠٥
- (٢٦) East Murray The Sokoto Caliphate, London 1967 p 46
- (٢٧) انظر وثيقة أهل السودان للشيخ عثمان بن فودي التي نشرها وحققها بيقار (Bivar) في
Journal of African History Vol II, 1961 pp 235-243
- (٢٨) Trimmingham J S History of Islam in West Africa, p 22
- (٢٩) عبد الرحمن ركي الإسلام والمسلمون في عرب أفريقيا ، القاهرة (بدون) ص ٩٢ .
- (٣٠) انظر الخريطة شكل رقم (٢) .
- (٣١) Webster, J B The Revolutionary Years West Africa, since 1800, p 8
- (٣٢) Abdulla Smith The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Nigeria, No 2 1961 P 2
- (٣٣) Meek C K The Northern Tribes of Nigeria, Vol I p 100
- (٣٤) عبد الله عبد الرزاق ابراهيم مرجع سابق ، ص ٥٥ .
- (٣٥) السر سيد أحمد العراقي . نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، الخرطوم ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
- (٣٦) Page, J D A History of West Africa p 150
- (٣٧) Smaldone J P Warfare in the sokoto Caliphate London 1960, p 23
- (٣٨) Hiskett M Material relating to the State of Learning among the before then
Jihad B S O A S XIX 3 (1957), PP 550 - 578
- (٣٩) سمير التابعي . عثمان بن فودي ، رسالة ماجستير غير مشورة بمعهد البحوث والدراسات
الأفريقية ، جامعة القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٩٠ .
- (٤٠) حس عيسى عبد الطاهر : مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .
- (٤١) قام البروفسير عثمان سيد أحمد البيلي بجمع مخطوطات الشيخ عثمان وغيره من علماء بيجيريا في
" فهرست المخطوطات العربية - مشروع بحث تاريخ شمال نيجيريا " وشرته دار جامعة
الخرطوم ، وهو من أهم الوثائق التي اعتمدنا عليها عند دراسة مؤلفات زعماء الحركة العولانية .
- (٤٢) عثمان بن فودي . حصص الافهام من جيوش الاوهام (مخطوط) ص ٢ ، ٣
- (٤٣) عثمان بن فودي : إحياء السنة وإخاد البدعة ، تحقيق لجنة بالأزهر الشريف قامت بطبعته في
عام ١٩٦٢ بالقاهرة
- (٤٤) انظر تفاصيل إحياء السنة في هذا الكتاب للشيخ عثمان بن فودي حيث اللغة العربية
السهلة ، والأسلوب الواضح البسيط ، والتفصيلات السهلة والاقتباسات من السنة الشريفة

عالم الفكر

- ومن القرآن الكريم ، وهو لازال من المخطوطات الهامة في جامعة ابدان بنيجيريا رغم طباعة على نفقة الأزهر في القاهرة عام ١٩٦٢ .
- (٤٥) سمير التابعي : مرجع سابق ، ص ١٦١ وأيضا المخطوط ص ٥٨ .
- (٤٦) عثمان بن فودي : نجم الاخوان ويقع في ٩٥ صفحة في سوكونو سجل رقم (١) مظروف رقم (١) .
- (٤٧) مخطوط بجامعة ابدان بنيجيريا ويحتوي على أربعين صفحة ، سجل (٢) مطروف (٢) .
- (٤٨) طبع هذا الكتاب بالقاهرة عام ١٩٥٩ ضمن كتاب حجة كافية وأدلة شافية فيما ورد من نصوص أئمة المذاهب الأربعة ، نشره مصطفى الباي الحلبي وموجود في دار الكتب المصرية تحت رقم ٢٩٥٤٠ ، وأيضا في سمير التابعي : مرجع سابق ، ص ١٦٢ .
- (٤٩) يقع المخطوط في ٣١ صفحة ضمن سجل (٢) المطروف (٣) .
- (٥٠) عبد الرحمن زكى : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، ح ٢ ، ص ١٦٩ .
- (٥١) سمير التابعي : مرجع سابق ، ص ١٩٨ . والكتاب ضمن مجموعة كنسويل ص ص ١٦٨ - ١٧٠ سجل رقم (٥) مطروف (١٤) .
- (٥٢) يقع كتاب شمس الاخوان في ٥٠ صفحة في السجل رقم (٨٨) المطروف الثالث حسب كتاب الفهرست للبروفسير عثمان سيد أحمد .
- (٥٣) نشر هذا المخطوط في مجلة الدراسات الشرقية بلندن
- Hsckett , M Kitab Al Farq by Uthman Dan Fodio .
- B.S.O.A.S , vol XXII , 23 , 1960 . pp 449 - 479
- (٥٤) على ابو بكر ، مرجع سابق ص ٢٥٩ وأيضا سمير التابعي : مرجع سابق ص ٢٠٦
- (٥٥) المخطط ضمن مجموعة كنسويل سجل رقم (٤) مطروف رقم (٥) .
- (٥٦) على ابو بكر : مرجع سابق ، ص ٢٥٣ ،
- (٥٧) قام البروفسير عثمان سيد أحمد البيلى بجمع كل هذه المقالات وصنفها حسب أماكن تواجدها وحسب اسم المؤلف في كتابه « فهرست المخطوطات العربية » ص ص ٤٢-٥٣ .
- (٥٨) سمير التابعي : مرجع سابق ، ص ١٩٩ .
- (٥٩) يقع المخطوط في ١٤ صفحة ضمن سجل رقم (٧١) مطروف (١) حسب فهرست المخطوطات العربية .
- (٦٠) يقع هذا المخطوط في ١٨ صفحة تحت سجل ٦٥ مطروف ١١ حسب المهرست .
- (٦١) هذا المخطوط ضمن مجموعة كسديل سجل ٦ ملف ١٨ ص ص ٢٧-٣٨
- (٦٢) يقع هذا المخطوط في ٢٤ صفحة ضمن سجل ١ مطروف ١ .
- (٦٣) وهذا المخطوط ٢٨ صفحة ونشر في راريا ويوجد في السجل ١٢٢ مطروف (٧) .

عالم الفكر

- (٦٤) يقع المخطوط في ٢٨ صفحة ، سجل رقم (٣) مطروف ٦٠٥ .
- (٦٥) يقع المخطوط ضمن مجموعة كنسديل سجل ٦ مطروف ٢٠ .
- (٦٦) نشر هذه الوثيقة وحققها حسن عيسى عبدالظاهر في حولية كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، بجامعة قطر ، العدد الثالث عام ١٩٨٤ ص ١٧١ - ٢٠١ .
- (٦٧) ويوجد هذا المخطوط ضمن مجموعة الأستاذ الروسير محمد أحمد الحاج سجل ٤ مطروف ٣٧
- (٦٨) يقع هذا المخطوط في ٢٢ صفحة سجل ٨ مطروف ٨
- (٦٩) تنسب الطريقة القادرية إلى الشيخ عبدالقادر الجيلاني الذي ولد في بغداد عام ١١١٦ م واتمه إلى التصوف ، ويرى في الوعظ حتى لقب بالقطب الجيلاني ، وأسس رباطا له في بغداد ، وألف الكثير من الكتب في التصوف وفي شرح طريقته ومنها « الفتح الرباني والفيص الرحاني » و فتوح الغيب » و « الفيوضات الربانية » ، وكان الشيخ عبدالقادر كريم الخلق ، عالي الهمة ، رحيارحب الصدر ، محاب الدعوة ، سريع الدمعة دائم الذكر طويل الفكر ، رقيق القلب دائم البشر ، أبعد الناس عن الفحش ، شديد البأس اذا انتهكت محارم الله عز وجل ، ولا يغضب لنفسه ، ولا يتصر لغير ربه ، وقد وصفه ابن تيمية بأنه كثير الكرامات ومن أحلها إحياء موات النفوس بالإيمان ، وتحديد نشاط القلوب بمعرفة الله تعالى . ويقول عنه الشيخ عمر الكيسان أن محالسه لم تخلو ممن يسلم من اليهود والنصارى ولا ممن يتوب من قطاع الطريق وقاتل النفس وغير ذلك من العصاة ولا ممن يرجع عن معتقد سيء وقد انتشرت هذه الطريقة في شمال أفريقيا وانتقلت إلى أغاديس في الصحراء ، وأمن بها الشيخ على الكتي الذي صار قطبا لهذه الطريقة الصوفية ونقل الطريقة إلى منطقة النيجر الفقه محمد الأنصاري ، وبرز الشيخ غنار الكتي (١٧٩٢-١٨١١) الذي صارت له مكانة عالية بين أتباع الطريقة وعندما ظهر الشيخ عثمان بن فودي اهتم بالطريقة الخلواتية ، لكنه عاد بسرعة وتمسك بالطريقة القادرية من خلال مجموعة من الأحلام التي رآها وهو في سن السادسة والثلاثين (١٧٨٩) وفي سن الأربعين (١٧٩٤) ومرة ثالثة في عام (١٨٠٤) عندما أعلن جهاده ضد حكام اغوسا . انظر - حسن عيسى عبدالظاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا ، ص ٣١٨ - ٣٢٢ .
- (٧٠) عثمان بن فودي : ولما بلغت في الذكر والورد » وهو كتاب نشرته لجنة النشر بورارة المعارف بنيجيريا الشمالية ضمن سلسلة ضمت كتاب « أصول الولاية » ، و « هداية الطلاب » .
- (٧١) تقع هذه المقالة في ١٢ صفحة ضمن مجموعة كنسديل سجل (٥) مطروف (٨)
- (٧٢) هذا المخطوط يقع في ٦٤ صفحة ضمن سجل ٦ مطروف ٢ .
- (٧٣) حسن عيسى عبدالظاهر : الدعوة الإسلامية ص ٣١١ .
- (٧٤) Lewis M Islam in Tropical Africa pp 425 - 427

عالم الفكر

(٧٥) استشهد الشيخ في تلك الأمور بالسيوطي في كتابه ' العرف الوردي في أحوال المهدي "

وأبصاراً من عساكر في تاريخه وابن ماجة والقرطبي في التذكرة وأبصاراً من كثير

(٧٦) نقل الشيخ هذا عن الشعراي في لسواقح الأسوار في طبقات الأحيار في ترجمة حسن

العراقي

(٧٧) عثمان بن فودي السأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي مخطوط من ٦ صفحات سجل (٥)

مظروف (٧)

(٧٨) مخطوط من ست صفحات في سجل (٩) مظروف (١) ضمن تصنيف الفهرست

(٧٩) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ٢٥٢ .

(٨٠) محمد بلو . اتفاق المسور ، ص ١٠٥

Adelève R A Op Cit P 106

(٨١)

(٨٢) انظر خطاب دفتر صادر رقم (٥) الإمارات بدار الوثائق المركزية بالخرطوم في ٧ رمضان

١٣٠٢ من المهدي إلى الشيخ حيات بن سعيد يفيد فيه أنه قد عيه نائسا عنه في دولة

سوكوتو

(٨٣) حسن أحمد محمود ' الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١ ص ٢٩٤

Dubois L Tombouctou the Mysterious Paris 1899 P 155

(٨٤)

(٨٥) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ص ٣٣

(٨٦) أشار بعض المؤرخين أن الشيخ عثمان بن فودي قد ذهب مع استاده حبريل بن عمر لاداء

فريضة الخج وأنه تأثر بالذهب الوهابي وعاد لستره في غرب أفريقيا ، واخترقة ان الشيخ عثمان لم

يقم بأداء فريضة الخج طوال حياته وكانت من الآميات التي يرغب في تحقيقها حسب هذه

القصيدة .

(٨٧) قصيدة للشيخ عثمان بن فودي من ست صفحات سجل ٨ مظروف ٥

(٨٨) محمد بلو ' اتفاق المسور ، ص ٢٠٢

(٨٩) عدالله بن فودي ' تزيين المورقات ص ص ٤٣-٤٥ .

(٩٠) وهي قصيدة من تسع صفحات سجل ٦ مظروف ٤

(٩١) قصيدة من صحتين سجل ٦ مظروف ٦

(٩٢) قصيدة من ١٥ صفحة سجل ١١٦ مظروف ٤

عالم الفكر

- (٩٣) قصيده من ٤ صفحات سجل ٧ مطبوف ٦
- (٩٤) انظر أماكن هذه القصائد في "عنوان سيد احمد" فهرست المخطوطات العربية، ص ٤٤ - ٥٠
- (٩٥) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٢٩١
- (٩٦) عبدالله بن فودي انداع السويح، ص ٨٠
- (٩٧) عمر احمد سعيد برين الوراق من المارح والادب للشيخ عبدالله بن فودي، مخنة دراسات افرنقه، الحوطوم، العدد الأول، ابريل ١٩٨٥ ص ١٥٣
- (٩٨) على انوبكر مرجع سابق، ص ٢٦٤
- (٩٩) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٢٩٤
- (١٠٠) على انوبكر مرجع سابق، ص ٢٦٥ والكتاب مخطوط ويوجد نسخة منه في مكتبة احي ابراهيم بمدينة عوبد في شمال بحريا.
- (١٠١) تعبر كتاب "صا- الناول" الكتاب الوحيد الذي طبع من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي حسب طبع في القاهرة (مطبعة الاستقامة) في عام ١٩٦١
- (١٠٢) يوجد هذا المخطوط في مجموعة مكتب حسن سجل (٦) مطبوف ٥٧، ص ١٤٠٩ - ١٤٤٨
- (١٠٣) يوجد المخطوط في مجموعة كسديل سجل ٣ مطبوف ٣، ص ٢٢٥ - ٣٠٤
- (١٠٤) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٢٩٦.
- (١٠٥) يوجد المخطوط في مجموعة كسديل سجل ٧ مطبوف ٣٢ ص ٧ - ٥٠
- (١٠٦) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٢٩٧
- (١٠٧) يوجد المخطوط في مجموعة محمد احمد احي، سجل ٣ مطبوف ٢٨، ص ٣٤٤ - ٤٣٢.
- (١٠٨) يوجد المخطوط في مجموعة مكتب حسن سجل ٣ مطبوف ٦٤، وقد حققه وترجمه شيخو ياموس ماحستير جامعة احمد ل وضع في داريا في عام ١٩٥٦.
- (١٠٩) انظر تفاصيل عن أماكن هذه المصوغات وعدد صفحاتها واروق سجلاتها في فهرست المخطوطات العربية، ص ٣٦ - ٤١
- (١١٠) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٢٩٩
- (١١١) يوجد المخطوط ضمن سجل (٦٥) مطبوف (١٠)
- (١١٢) المخطوط من تان صفحات ضمن سجل (٢٥) مطبوف (١)
- (١١٣) وضع المخطوط في زار - عام ١٩٥٨ وهو ضمن مجموعة احمد احي سجل (٩) مطبوف (٤٥)

عالم الفكر

- (١١٤) رُحِدَ المَحْضُوطُ في مَجموعه مَتحَف حَس سَحل (١) مَظروف (٤) ص ص ١١٢ - ١٧٥ وُفِد
فَهِم هَسَكَب سَمره وِبرَحمه في اِبادان عَام ١٩٦٣
- (١١٥) عَقِد مَؤَمَر عَلمي بِجامعَه سَركُونو سَحر نَا في مَصف عَام ١٩٧٤ وِبنَدَم السَبد/ عَمر اَحمَد
سَعلَم سَحر عَن اصِواء عَلى بَرمِ السَوفَاف " نَ سَمر حَراء مَمن السَدراسَه في مَحلَه المَركَبر
الإِسلامي الأَفرَيقِي بِاخِرَظَوه. اَعدَد الأَوَّل اَبريل ١٩٨٥ ص ص ١٥٣ - ١٦٩
- (١١٦) Lazimat Waneat by M A Al-Haj Research Magazine University of Baghdad 1965 vol 1 p 40
- (١١٧) عَمر اَحمَد سَعلَم مَرجع سَاقو ، ص ١٦١
- (١١٨) اَضر نَزَين السَوفَاف مَتحَف حَس سَحل (١) مَظروف (٤) ص ص ١١٢ - ١٧٥
- (١١٩) عَلى أَو بَكر . مَرجع سَاقو ، ص ٣٣١
- (١٢٠) اَكرَاج اَي اَعرَاس والسَراج اَضر اَلمَدى سَمر مَن حَيه اَشمَال والسَواج . الطَبر اَلمَدى سَمر
مَن حَيه اَيمَين ، وِالمَقدَرج اَلمَفايه اَو اَمر اَلمَدى
- (١٢١) اَلمَحضَوطُ يَقع في ١٤٦ صَفيحَه (سَحل ١٠٠) مَظروف (١) خَتم وِبرَحمه سَحر نَا مَوسى ،
ضَبع رَارب ١٩٥٦ . مَاحِستَر عَاصِمَة اَحمَد نَا
- (١٢٢) ضَبع هَذا الكَتاب في اَلف هَره مَصبَع اَشمَاع دَلمَهره في عَام ١٩٦٤ وُفِد حَقيقَه مَجموعَه
مَن اَلمَعمَرات خَتر اَشرَاف وِزارَه الأَرقَاف وِسَرك الأَهر
- (١٢٣) عَلى اَلمَركَبر مَرجع سَاقو . ص ٢٨٥
- (١٢٤) حَس عَيسى عَبد اَلمَاصَهره مَرجع سَاقو . ص ٣٠٤
- (١٢٥) عَلى سَوكَبر مَرجع سَاقو . ص ٢٨٦
- (١٢٦) يَقع هَذا اَلمَحضَوطُ في سَنت رَستَين صَفيحَه سَحل (١٠) مَظروف (١) (٢ . ١)
- (١٢٧) يَقع نَكتَب في ١٥٦ صَفيحَه سَحل (١١) مَظروف (٤ . ٥ . ٦ . ٧)
- (١٢٨) مَحصُوف مَن ٢٨ صَفيحَه سَحل (٢٢) مَظروف (٧)
- (١٢٩) يَقع مَحضَوف في ٢٢ صَفيحَه سَحل (١٢) مَظروف (٢ . ٣ . ٤)
- (١٣٠) مَحضَوف مَن ٣٤ صَفيحَه سَحل (٢٢) مَظروف (٥ . ٦)
- (١٣١) مَحضَوف مَن ٦٢ صَفيحَه سَحل (٨٦) مَظروف (٢) .
- (١٣٢) مَحضَوف مَمن مَجمُوعَة كَستَيل سَحل (٤) مَظروف (٢)
- (١٣٣) مَحضَوف مَمن مَجمُوعَة مَتحَف حَس سَحل (١) مَظروف (١٦)
- (١٣٤) مَحضَوف مَن ١٦ صَفيحَه سَحل (٢٣) مَظروف (٣)
- (١٣٥) مَحضَوف مَن ٦ صَفيحَت سَحل (٨٦) مَظروف (٤)
- (١٣٦) وُزِد حَس عَيسى عَبد اَلمَاصَهره حَضر اَهدَه اَلمَؤَمدَت في كَتاب اَلمَعرَوه اَلمَلامَ ص ص
٣٠٥ - ٣٠٧ وِاَيب عَتمَن سَيد اَحمَد في اَلمَعرَومَت ص ص ٦٤ - ٧٣

عالم الفكر

- (١٣٧) مخطوط من ١٨ صفحة سجل (٢٢) مطروف (٣)
- (١٣٨) مخطوط من ١٤٢ صفحة سجل (١٠) مطروف (٣) ، ٤ ، ٥ ، ٦
- (١٣٩) محمد بنو انغاف المسور، ص ٢٠٢ .
- (١٤٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٣) مطروف (١١)
- (١٤١) قصيدة من ٣ صفحات ، سجل (٦٢) مطروف (٨) .
- (١٤٢) قصيدة من سبع صفحات سجل (٢٢) مطروف (٩)
- (١٤٣) قصيدة من صفحتين سجل (٦) مطروف (١٠)
- (١٤٤) قصيدة من ست صفحات سجل (١٢) مطروف (١)
- (١٤٥) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢) مطروف (٦) .
- (١٤٦) القصيدة تقع في سجل (٨٣) مطروف (٤) .
- (١٤٧) قصيدة من ١٠٢ صفحة سجل (٥٨) مطروف (٧)
- (١٤٨) قصيدة من ٤ صفحات سجل (١٩) مطروف (٤)
- (١٤٩) قصيدة من ١٠ صفحات سجل (٦٨) مطروف (٩) .
- (١٥٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (٨٨) مطروف (٢) .
- (١٥١) قصيدة من ١٦ صفحة سجل (١٩) مطروف (٣) .
- (١٥٢) قصيدة من صفتين سجل (٢٢) مطروف (٤) .
- (١٥٣) قصيدة في مجموعة كنسديل سجل (٥) مطروف (٦) .
- (١٥٤) قصيدة من ٤ صفحات سجل (٨٩) مطروف (٥) .
- (١٥٥) قصيدة من صفتين سجل (٨٣) مطروف (١) .
- (١٥٦) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١١) مطروف (١)
- (١٥٧) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢٧) مطروف (٦) .
- (١٥٨) حسن عيسى عبد الطاهر مريح سابق ، ص ٣٠٨
- (١٥٩) يقع الكتاب في ٢٨ صفحة سجل (٤) مطروف (٨) .
- (١٦٠) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مطروف (٦) .
- (١٦١) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مطروف (٥) .
- (١٦٢) قصيدة من ١١ صفحة سجل (٣٣) مطروف (١٠) .
- (١٦٣) قصيدة من ١١ صفحة (٦١) مطروف (١) .
- (١٦٤) مقال من ٥ صفحات سجل (١١٠) مطروف (١)
- (١٦٥) مقال من ١٢ صفحة سجل (٤٢) مطروف (٥) .
- (١٦٦) تقع هذه القصائد في ثمان صفحات سجل (٤٢) مطروف (٤) .

المجلد الثاني

- (١٦٧) انظر مؤلفات هذا الأديب في فهرست المخطوطات العربية ص ٣٤-٣٦.
- (١٦٨) كتاب في ٢٤ صفحة سجل (١) مطروف (٥) بصكت ١٣٥٤ هـ.
- (١٦٩) كتاب من ١٨ صفحة سجل (٤١) مطروف (٥).
- (١٧٠) كتاب من ٢٦ صفحة سجل (١٢٢) مطروف (٩).
- (١٧١) انظر مؤلفاته في فهرست المخطوطات العربية، ص ٦١-٦٢.
- (١٧٢) المنظمة العربية للتربية والعلوم، مرجع سابق، ص ١٥.
- (١٧٣) نعيم قداح: حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٩٥٩.
- (١٧٤) محمد مصطفى الشعيبي: نيجيريا، الدولة والمجتمع، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٧٨.
- (١٧٥) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١١٠-١٣١.
- Hiskett, M The State of Learning, P 577 (١٧٦)
- Moumouni, Abdo Education in Africa, London 1968, P 23 (١٧٧)
- (١٧٨) السر سيد أحمد العراقي: انتشار اللغة العربية محلة دراسات أفريقية ص ١١٣.
- (١٧٩) عباس محمد جلال: التعليم الإسلامي في أفريقيا، مجلة الأزهر، الجزء السابع، السنة السابعة والثلاثون.
- (١٨٠) عبدالله عبدالوارق إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٥.
- (١٨١) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١٩١.
- (١٨٢) لمزيد من الدراسة على نظام الحكم الذي فرضه الشيخ عثمان انظر السر سيد أحمد العراقي: نظام الحكم في الخلافة الصكتية، مطبوعات كلية الدراسات العليا، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى، الخرطوم ١٩٨٣.
- (١٨٣) عبدالله عبدالوارق إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٩.
- (١٨٤) حسن عيسى عبدالظاهر: مرجع سابق، ص ١٥٥.
- (١٨٥) نعيم قداح: مرجع سابق، ص ١٧٥.
- (١٨٦) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١٥٣ وأيضاً محمد مصطفى الشعيبي: مرجع سابق ص ١٣٠-١٤٠.
- (١٨٧) انظر المخطوط: مرجع سابق.
- (١٨٨) Martin, Z., Njeuma Adamawa and Mahdism, The Career of Hayatu Ibn Said in Adamawa 1878 - 1898, Journal of African History, vol XII, 1, 1971, pp 61 - 77
- (١٨٩) مكى شيكة. السودان عبر القرون، ص ٣٨٧.

- (١) مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي المخطوطة والمطبوعة .
- (٢) مؤلفات الشيخ عبد الله بن فودي المخطوطة والمطبوعة .
- (٣) مؤلفات الشيخ محمد بلو بن عثمان المخطوطة والمطبوعة
- (٤) فهرست المخطوطات العربية - مشروع بحث شمال نيجيريا - جامعة الخرطوم إعداد البروفسير عثمان سيد أحمد اسماعيل - راريا يونيه ١٩٧٧ .

- (١) ابن خلدون ، (عبد الرحمن بن محمد) . العبر وديوان المتدأ والخبر - بيروت ١٩٦٧ .
- (٢) ابن الأثير . كتاب الكامل في التاريخ ، طعة بيروت ١٩٦٧
- (٣) ابن بطوطة : تحفة الظار في عرائب الأمصار وعجائب الأقطار ، بيروت ١٩٦٤ .
- (٤) أبو إسحق ، ابراهيم بن محمد الاصطحرى . ملك الممالك ، القاهرة ١٩٦١ .
- (٥) السر سيد أحمد العراقي : نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، الخرطوم ١٩٨٣ .
- (٦) حسن أحمد محمود : - قيام دولة المرابطين ، القاهرة ١٩٥٧
- الإسلام والحضارة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١
- (٧) عبد الرحمن زكي : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، القاهرة (د ت)
- (٨) عبد الله عبد الرازق . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ .
- (٩) علي أبو بكر : الثقافة العربية في نيجيريا ، نيجيريا ١٩٧٢ .
- (١٠) محمد بلو بن عثمان : إنفاق المسور في تاريخ بلاد التكرور ، القاهرة ١٩٦٤
- (١١) محمد مصطفى الشعيبي . نيجيريا ، الدولة والمجتمع ، القاهرة ١٩٧٨
- (١٢) مكى شبيكة : السودان عبر القرون ، بيروت ١٩٦٤
- (١٣) نعيم قداح : حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية ، الجزائر ١٩٧٤ .
- (١٤) هو بيرد يشان : الديانات في أفريقيا السوداء ، ترجمة أحمد صادق حمدي ، القاهرة ١٩٥٦ .

- (١) السر سيد أحمد العراقي : انتشار اللغة العربية في بلاد غربي أفريقيا عبر التاريخ ، مجلة دراسات أفريقية ، العدد الأول ، الخرطوم ، أبريل ١٩٨٥

عالم الفكر

- (٢) شوقي الحمل : الحضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المغرب فيها ، مجلة المناهل ، العدد السابع ، الرباط ، المغرب ، مونه ١٩٧٦ .
- (٣) عثمان سيد أحمد إسماعيل . حركتا الشيخ عثمان بن فودي ومحمد أحمد ابن عبد الله المهدي وآثارهما ، مجلة دراسات أفريقية ، العدد الثاني ، الخرطوم ، أبريل ١٩٨٦ .
- (٤) حس عيسى عبدالظاهر : مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان « حولىة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية - قطر - جامعة قطر ، العدد الثالث ١٩٨٤
- (٥) عمر أحمد سعيد : تزيين الورقات بين التاريخ والأدب للشيخ عبدالله بن فودي - مجلة دراسات أفريقية ، العدد الأول ، الخرطوم ، أبريل ١٩٨٥ .
- (٦) محمد جلال عباس : التعليم الإسلامي في أفريقيا ، مجلة الأزهر ، الجزء السابع السنة السابعة والثلاثون .

رابعا : التقارير .:

- (١) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، أوضاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد المنظمة في ١٥ يونيو ١٩٨٣ .

خامسا : الرسائل الجامعة:

- (١) سمير محمد التابعي : عثمان بن فودي ، رسالة ماجستير غير منشورة بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية ، جامعة القاهرة ١٩٧٦ .

سادسا : المراجع الأجنبية:

- (١) Adeleye, R A : Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, London 1971
- (2) Ajayi, J F and Michael Crowder. History of West Africa, vol. II, London 1978
- (3) Dubois, F Tombouctou, the Mysterious, Paris, 1899
- (4) Fage, J.D. A History of West Africa, London 1972
- (5) Ki Zerbo, Joseph: Histoire de l'Afrique Noire, Paris 1972
- (6) Last, Murray The Sokoto Caliphate, London 1967
- (7) Lewis, M . Islam in Tropical Africa, London 1970



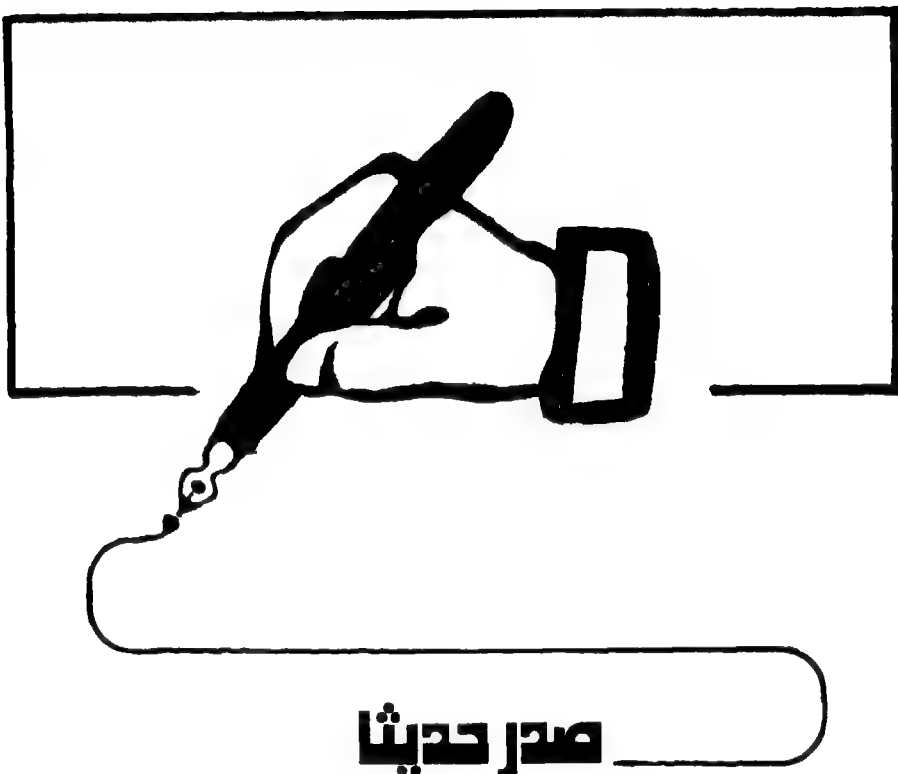
- (8) Martin B G Muslim Brotherhoods in 19th Century Africa, London 1967
- (9) Meek C K The Northern Tribes of Nigeria, vol I, London 1925
- (10) Smaldone J P Warfare in the Sokoto Caliphate, London 1960
- (11) Trimmingham J S History of Islam in West Africa, London 1970s
- (12) Webster J B The Revolutionary Years, West Africa, since 1800, London 1967

سابعاً: الدوريات الأجنبية :

- (1) Abdulla Smith The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Nigeria No.2, 1961
- (2) Bivar, Wathiqat Ahl Al Sudan by Usman Dan Fodio, Journal of African History, vol II, 1961
- (3) Hiskett M Materials Relating to the Cowry Currency of the Western Sudan I and II Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol 29, 1-3, London 1966.
- (4 - Hiskett, M) Kitab Al Farq by Uthman Dan Fodio A Work on the Habe Kingdoms, B S O A S vol XXII, 23, 1960
- (5) Mohamed Ahmed Al Haj Tazvin al Waraqat, Research Magazine, University of Ibadan, 1965
- 6 - Martin Z Njeuma Adamawa and Mahdism, The Career of Hayatu Ibn Said in Adamawa, 1878-1898, Journal of African History, vol XII 1, 1971

عالم الفكر

حالة الفكر



الابداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية



الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية

عرض وتحليل د. محمود الطوادي*

*** يعمل أستاذًا لعلم الاجتماع بجامعة تونس الأولى - تونس**

علم الاجتماع

أولا : فهرس الكتاب .

يتكون كتاب الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية من مقدمتين وستة أبواب وهي :

(١) الإبداع العلمي وركوده و (٢) من التخصص إلى التجزئة إلى تلاقح (٣) التخصصات و (٤) الجدران المتداخلة لعلوم رسمية و (٥) تداخل العلوم أو عملية التلاقح و (٦) صور لعلماء متلاقحي الاختصاصات : الهامشيون المبدعون و (٧) ملتقى التلاقح : أربعة أمثلة وتدور محاور الأبواب الستة حول العوامل التي تؤدي إلى الإبداع أو الابتكار والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . لقد اختار المؤلفان لبحثهما حول ظاهرة الإبداع تسعة تخصصات علمية من العلوم الاجتماعية والمتمثلة في علوم السياسة والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والإثنولوجيا والفلسفة والجغرافيا والتاريخ واللسانيات . ويعترف المؤلفان أنها ركزا أكثر في دراستهما للإبداع / الابتكار في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية على التخصصات التالية : علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم التاريخ (ص ١٠) .

إن مقولة الكتاب الرئيسية تتمثل في تأكيد المؤلفين على العلاقة الوثيقة في دنيا فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة بين ما سميها بالمهامشية المبدعة *la marginalité créatrice* من جهة والإبداع / الابتكار *innovation* من جهة ثانية . وبصياغة أخرى يرى

علم الاجتماع

روبار باهر Robert Pahre ومتاي دوجان Matter Dogan أن الخلق والابتكار والإبداع والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة اقترن اقترانا شديدا بعلماء العلوم الاجتماعية الذين تجاوزوا حدود تخصصاتهم الأصلية واحتكوا بتخصصات أخرى هامشية أي ما يمكن أن نطلق عليه بتخصصات ما وراء الحدود، ويلخص المؤلفان في المقدمة مقولة كتابهما هكذا "وكما يوحي بذلك عنوان هذا الكتاب ، فالفكرة الرئيسية التي سوف نقوم بشرحها تقول بأن الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية يظهر غالبا ويؤدي إلى نتائج أكثر أهمية إذا كان نتيجة لتلاقح عدة تخصصات فهذه الظاهرة تمثل السبب والمسبب في نفس الوقت لتجزئة متواصلة في العلوم الاجتماعية إلى تخصصات فرعية ضيقة وإلى عملية تأليف جديدة أفقية لتلك التخصصات وذلك داخل ما نسميه بالميايدن المتلاقحة "les domaines hybrides" (ص ١١).

ونظرا لأهمية مصطلحي الهامشية la marginalité والإبداع / الابتكار innovation في متابعة نقاشات أفكار ودلالات وخلاصات أبواب وفصول وصفحات هذا الكتاب فإن صاحبي الكتاب يقدمان توضيحين رئيسيين لهما. فكلمة margo في اللغة اللاتينية تفيد الهامش. وهذا يعني بالنسبة للمختصين في العلوم الاجتماعية أن يكونوا متواجدين على حدود تخصصاتهم ، أي في الطليعة . فالتقدم العلمي يرى الضوء في دوائر ليس لها نفس المركز - وهي ظاهرة يشهد بها تاريخ العلم - حيث تصبح الحدود الجديدة مصدرا للخلق والإبداع في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . (ص ١٠)

أما مصطلح الإبداع / الابتكار innovation في العلوم الاجتماعية فإنه ينظر إليه على أنه تقدم علمي / بحثي يقوم بمساهمة جوهرية في إثراء الرصيد المعرفي لأي تخصص من التخصصات . (٢٨) وهناك طرق متعددة يتحقق بها الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية مثل طرح بعض الفروض الهامة وتحسين منهجية بعض النظريات أو الغوص في الكشف عن خبايا بعض البحوث القديمة المهملة . . . وهكذا فهناك أشكال مختلفة تؤدي إلى الإبداع / الابتكار وأن أهميتها يستحيل تحديدها . ومع ذلك فإن عمليات الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية ليست ثورات علمية Révolutions Scientifiques وإنما هي عميات هامة ورئيسية بالنسبة لمسيرة المشاريع العلمية في هذه العلوم (ص ٢٤)

علم الاجتماع

ثالثا : انفجار تخصصات العلوم والحاجة إلى التلاقح :

لقد عرف علم الاجتماع في الثلاثينيات والأربعينيات (١٩٣٠-١٩٤٠) عالم الاجتماع ذا التكوين العام والشامل ثم عقت ذلك مرحلة التخصصات والانقسامات بين علماء الاجتماع . ويرجع ذلك إلى اختلافات بينهم ذات طبيعة إستيمولوجية ومنهجية ونظرية عقائدية (إيديولوجية) . ويعتبر عالم الاجتماع الأمريكي تالكوت بارسنز Talcott Parsons آخر من حاول إرسال إطار سوسيولوجي تأليفي *synthèse sociologique* يوحّد بواسطته بين فروع علم الاجتماع المختلفة . ويرى تلميذه نيل سملسر Neil Smelser أن المستقبل لا يبعث على الاعتقاد بظهور من سوف يقوم بمحاولات تشابه لما سعى إلى تحقيقه بارسنز (ص ٨١) فمن جهة ، إن تزايد عدد التخصصات وتخصصات التخصصات هو الاتجاه العام الذي تعرقه كل العلوم الحديثة . ومن جهة ثانية ، فالتأليف بينها وتحقيق وحدتها في إطار فكري شامل أصبحا من الأهداف العسيرة الإنجاز إن لم نقل مستحيلة . وأمام هذا الوضع يرى المؤلفان أن البديل الوحيد المطروح للمختصين هو أن يعملوا على تمكين فروع التخصصات العلمية المتزايدة من التلاقح *hybridation* . فإذا كانت عملية التلاقح بين بعض السلالات البيولوجية كالتى بين الحمير والفرس قد أدت إلى سلالة البغال العاقرة ، فإن الأمر لا يكاد يكون أبداً كذلك عندما تتلاقح فروع العلم فالتلاقح يعنى توجه الباحث / العالم / المتخصص نحو هامش تخصصه . ويعتبر المؤلفان ذلك عبارة عن عملية إنقاذ فكري (ص ٩١) فالدراسات النسائية تعد اليوم أشهر الميادين العلمية في العلوم الاجتماعية والسلوكية التى تسود فيها عملية التلاقح بين العديد من التخصصات داخل تلك العلوم . ويمكن ذكر كتابي الاستبداد الشرقي لـ K. Wittfigel والأنساق السياسية للإمبراطوريات لـ S.Eisenstadt كدراساتي مهمتين استعمل فيهما المؤلفان أكثر من تخصص في العلوم الاجتماعية (ص ٩٥) .

وينظر دوجان Dogan وباهر Pahre إلى مراكز البحوث والندوات المتخصصة بكثير من الحذر بالنسبة لمقدرتها على القيام بعملية التلاقح الفعال الذى ينتج عنه بحق الفكر الإبداعي . ويرجع ضعف المردودية الفكرية لتلك المراكز على الخصوص إلى الطابع السياسي لا العلمي من ناحية وإلى تطبيق النظريات التى تبلورت في محيط

#

علم الاجتماع

للتخصصات الرسمية. فمن ناحية، يزداد التخصص داخل كل فرع من فروع العلوم الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، تتكشف أكثر عمليات التلاقي والتواصل بين التخصصات (ص ١١٧). فالفلسفة لم يقتصر احتكاكها بالعلوم الاجتماعية فقط وذلك بالنسبة لأهمية الاستيمولوجيا في تكوين الرؤية العلمية، بل هي تفاعلت أيضا مع العلوم الصحيحة كالفيزياء الطاقة *La Physique Quantique*. فهذه الأخيرة تشير الكثير من التفكير الفلسفي الميتافيزيقي. فمبدأ عدم اليقين لهينزبارغ *Le Principe d'incertitude d'Heisenberg* يبرهن أن هناك علاقة بين ما يمكن أن نعرفه من مكان *l'emplacement* جزء الذرة *particule* وما نقدر على معرفته من حركته (ص ١١٩). أما علم التاريخ فإن المتخصصين فيه لا يملكون نظريات ومناهج مشتركة. وبالتالي فالتواصل بينهم قليل. ومع ذلك فيرى أصحابا الكتاب أنه يوجد بعض المؤرخين داخل تخصصات فروع علم التاريخ يتصفون بنوع من حب الاطلاع على ما يجري في التخصصات المجاورة فيأخذون منها الشيء الكثير. ويعتبر علم الأنثروبولوجيا أكثر العلوم الاجتماعية تلاقحا مع غيره. إذ أن تقدم هذا العلم في مسيرته سوف يتعطل ويتوقف بدون الانفتاح على العلوم الأخرى في المهامش مثل علم النفس الاجتماعي والأنثروبولوجيا السياسية وعلم الاجتماع وعلم السياسة. فمعروف أن رؤاد نظرية التطور الأوائل قد توصلوا إلى نظرية البنيوية الوظيفية التي لعب في بلورتها فكر ماركس وفير الشيء الكثير. وفي المقابل فإن الفكر السنوسولوجي لبرستز تائر تأثرا حاسما بالفكر الأنثروبولوجي (ص ١٢٧). يذهب البعض بخصوص علم الاجتماع إلى القول بأن هذا الأخير قد تلاقح تقريبا مع كل العلوم المجاورة.

ومن ثم فإن الاتفاق حول تعريف مقبول لدى الجميع أصبح مسألة غير واردة. الأمر الذي جعل عميد العلوم الاجتماعية بجامعة شيكاغو يدعو إلى حذف علم الاجتماع كمادة تدرس إذ أنه كل ما يدرس في هذا العلم يدرس أيضا في علوم الاقتصاد والسياسة والنفس... (ص ١٤٢) فتلاقح علم الاجتماع مع علم النفس أدى إلى نضج في منهجيته واستعماله إلى مفاهيم هامة مثل التنشئة الاجتماعية والقيم الثقافية والتحليل الإحصائي والبحث الميداني...

أما تواصل علم الاجتماع مع علم الأنثروبولوجيا فقد كان أكثر إثراء على المستوى

النظري . فكثرة استعمال علم الاجتماع لمطور البنيوية الوظيفية - Fonc- le Structuro التنازلية . كما أن علم الاجتماع قد تلاق مع علم السياسة في الستينات على الخصوص وذلك باستعماله لمفهوم السلطة l'autorité . وقاد توجه الكثير من علماء الاجتماع إلى العلوم المجاورة إلى أن بعضهم قد غادروا تماما علم الاجتماع نفسه ليقوموا ببحوثهم في الأطراف خارج مريض علم الاجتماع ذاته . وهذا ما يفسر ربما قلة التواصل بين رواد علم الاجتماع أنفسهم . فإكس فير مثلا لم يستشهد بباركس إلا مرتين فقط . أما دور كايم فهو لا يشير إلى ماركس ولم يعرف أنه تم اتصال بينه وبين فير معاصره (ص ١٤٤-٤٥) . واستمرت صعوبة عدم التواصل بين علماء الاجتماع الذين أتوا بعد الرواد . وكانت من بين الأسباب لذلك عوامل إيديولوجية وسياسية . ويبقى صحيحا أن عملية التلاقح الذي عرفها ويعرفها علم الاجتماع مع التخصصات المجاورة له قد أدت إلى ولادة ميادين أخرى في البحوث والمعرفة ويلاحظ عالم الاجتماع الفرنسي بودون Boudon إن علم الاجتماع شهد نموا متصاعدا تلاه تراجع سريع أدى إلى تضخم في الهوامش وضمور في المركز فقط (ص ١٤٦) .

وهذا ما يفسر هجرة الكثيرين من علماء الاجتماع له ما عدا بعض الملخصين أمثال بودون Boudun وبورديون Bourdieu وجدنز Giddens وسملسر Smelser . ففراغ مركز علم الاجتماع اليوم يشبه فراغ شبه الجزيرة الإيطالية في نهاية الإمبراطورية الرومانية عندما كانت كل الجيوش على الحدود (ص ١٤٦) .

أما علم اللسانيات فيأخذ الكثير من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والاجتماعية . ويعد كل من علم النفس اللغوي وعلم الاجتماع اللغوي من أكثر فروع علم اللسانيات تلاقحا . فكانا من أوائل فروع هذا العلم من حيث المساهمة في الابتكارات البحثية ١٤٨ . ويعتبر علم اللسانيات التاريخي فرعاً يتم بدراسة كيف تتغير اللغات . وقانون Grimm من أشهر القوانين في هذا الباب .

ومن جهته ، فعلم الاقتصاد يعرف تخصصات متعددة . ولكن الاتصال بين علماء الاقتصاد لا يبدو أمرا سهلا . ويرى عالم الاقتصاد F.A.Hayek المتحصل على جائزة نوبل بأنه من المتعذر أن يصبح شخص ما عالم الاقتصاد مشهورا إذا اقتصر

معرفة على علم الاقتصاد فحسب ١٥١ . فعلم الاقتصاد يحتاج إلى الأخذ من العلوم الأخرى بمقدار عطائه إليها ١٥٢ . وفي نهاية الأمر، فإن علمي الاقتصاد والاجتماع هي أكثر العلوم الاجتماعية امبريالية . ويختلفان في الطريقة التي تطورا بها . فالمختصون في علم الاقتصاد هم عبارة عن قوم رحل شديدي الانضباط والتنظيم ساعين إلى غزو السكان المحليين (الأصليين) 152 les indigènes . وفي مقابل ذلك يمكن النظر إلى علماء الاجتماع على أنهم هجرات جرمانية تتكون من كتل بشرية كبيرة غير منظمة تزحف بدون هدف في قارة كاملة مهاجمة في طريقها بعض العوام قبل أن تولي وجهتها من جديد إلى مكان آخر مؤسسة نظام حكمها إلى أجل محدود . وهكذا فعلم الاجتماع مرشح أكثر من غيره لكي يكون عرضة للغزو وذلك بسبب انقساماته إلى مدارس وإيديولوجيات ومذاهب منهجية .

وعند التساؤل لماذا أن مفهوم الجمع بين فروع عدة من العلوم يعد أمرا غير واقعي ، يجيب مؤلفا الكتاب بأن هناك ثلاثة طرق للقيام بالبحث العلمي

- (١) استعمال منظور علم واحد - monodisciplinarité
- (٢) استعمال مجموعة من العلوم interdisciplinarité
- (٣) استعمال منهج التلاقح hybridation . فالإقتصار على الأول يؤدي إلى الركود ومحاولة الإعتماد على الثاني يعد أمرا غير ممكن لتعذر الإمساك بناصية معظم التخصصات الفرعية . ومن ثم فإن اللجوء إلى التلاقح hybridation هو الأكثر واقعية . إذ أن ماحققة ماكس فيبر في الجمع بين تخصصات علم الاقتصاد السياسي وعلم التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة والحقوق لم يعد ممكنا اليوم بسبب الانفجار المعرفي الهائل (ص ١٥٩) .

وهكذا فالتكوين المعرفي الأحادي undisciplinaire شيء ضروري لامتلاك قاعمة أساسية معرفية ولكن ، فبالإضافة إلى ذلك فالباحثون مدعوون إلى توسيع آفاقهم المعرفية وذلك بتوجههم إلى الرصيد المعرفي للتخصصات الأخرى المجاورة مباشرة (ص ١٦٠)

عالم الفكر

خامسا : تداخل العلوم أو عملية التلاقح المعرفي :

من علامات تلاقح العلوم هو تبادلها للمفاهيم والتشبيهات analogies بالمفاهيم تلعب دورا رئيسيا في تطور كل علم . فمفهوم التبعية Dépendence الذي عرف ولادته في أمريكا اللاتينية على أيدي ما يسمى اللجنة الاقتصادية للأمم المتحدة بأمريكا اللاتينية قد تم استعماله بسرعة من طرف البحوث والدراسات في علم التاريخ وعلم السياسة وغيرها من الفروع العلمية الأخرى في العلوم الاجتماعية (ص ١٦٤) . وفي نفس المعنى أطلق الفريد سوفاي A.Sauvy مصطلح العالم الثالث على مجموعة المجتمعات المتخلفة مقارنة بالعالم الأول والثاني وذلك تشبيها لحالة هذه المجتمعات بها سباه بالدولة الثالثة في النظام القديم (l'Ancient Régime) . وكذلك الشأن في استعمال فيبر Weber لمفهوم الكرزما le Charisme الذي استعمل أول ما استعمل في مدلول ديبى ينطق على القديس يوحنا . فاستعمله فيبر كصفة لقائد غير ديني . (ص ١٦٥) ويلاحظ صاحب الكتاب إن السنوات الثلاثينات من هذا القرن قد شهدت نموا كبيرا في المفاهيم الجديدة بين نخبة العلماء بالمجتمع الأمريكي ١٦٨ . إن بعض المفاهيم يعمم استعمالها في كل العلوم الاجتماعية مثل مفاهيم البنية la structure الكلية Gestalt والنسق le système فاستعمال المفاهيم لا يمثل في حد ذاته عملية تلاقح hybridation ولكنه ملمح هام للعملية التي تساعد على تحريك عملية الابتكار في الاختصاصات المحاوره وقد يؤدي إلى تلاقح فعلي (ص ١٧٠) .

سادسا : تبادل المناهج والنظريات

تلعب المناهج دورا مهما لكل باحث يسعى إلى تقدم مسيرة العلم . ففي بعض العلوم ينجز التقدم بسبب الابتكارات المنهجية الواردة من خارج الفرع العلمي المعين . فعالم الاقتصاد ارتبنتلى Arthur Bently حاول استعمال المناهج الاقتصادية في علوم أخرى مثل علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس (ص ١٧٤) . ولكن المناهج تجزىء كما أنها توحد المجموعات العلمية (ص ١٨٠) . ومهما كان الأمر، فإن كل

علم الاجتماع

العلوم تسعى لتحقيق الاكتشافات التي تبني في نهاية الأمر رصيدها المعرفي . وفي العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية فإن الاكتشافات الجديدة طالما تكون نتيجة لتفاعل بين تخصصات مختلفة . فالاكتشافات مثل المفاهيم تفتح الطريق لتلاقح خصب بين العلوم . وإن الاكتشافات الهامة قد تقود الباحثين إلى تأسيس قطاعات تلاقح (ص ١٨٦) . مقال مرسال موس M • Maus (١٩٢٣-٢٤) حول الهبة le don مثال على تلاقح علمي الإنترولوجيا والاجتماع على الخصوص .

تأثير تبادل النظريات :

طالما يكون تبادل النظريات بين التخصصات المختلفة عامل تأثير متبادل بينهما . ويمكن أن تؤدي هذه العملية إلى الابتكارات بطرق متعددة فاستعمال نظرية من تخصص آخر قد يكون حافزا على ظهور ميدان تلاقح domaine hybride (ص ١٥١) فميدان اللسانيات النفسية psycholinguistique مثلا كانت نتيجة لمقال G Miller في عام ١٩٦٢ . وفدلت النظريات النفسية دورا مهما في بعض الميادين الأخرى مثل علم الإجرام وعلم النفس الوراثي psychogénétique (ص ١٩٣) .

سابعاً : الأشكال التحليلية :

كان Mancur Olson على حق عندما قال " بأن الاختلافات الأساسية بين فروع العلوم الاجتماعية تشمل المواضيع المدروسة أقل من التصورات التي ورثتها والمناهج التي تستعملها والنتائج التي توصل لها " (ص ١٩٧) . فالشكل التحليلي le paradigme الاقتصادي السياسي الماركسي قد أثرى دراسة التوراة والإنجيل . وكذلك الشأن بالنسبة لدراسة ماكسيم رودنس في دراسته للنبي العربي محمد . فهذا الأخير نظر إليه كقائد سياسي وعسكري . ومن ثم جاءت شرعية استعمال مجموعة من التخصصات مثل علم التاريخ والدين والجغرافيا والاجتماع والأنثروبولوجيا واللسانيات (ص ١٩٨) . فالتحليل الشكلي هو إذن عبارة عن مجموعة من المسلمات والمناهج والتساؤلات إنه يشير إلى ما هو مهم وإلى ما هو غير مهم (ص ٢٠٠) . إنه لا يؤدي فقط إلى تغيير طريقة تعديل طرح الأسئلة وإنما يؤدي أيضا إلى الابتكار وذلك بواسطة وضع نظريتين

علم الاجتماع

أو اكتشافين كبيرين وجها لوجه . إن التحليلات الشكلية ليست مجرد مجموعات من الأسئلة فحسب بل هي أيضا مجموعة من الأجوبة تكون رصيذا معرفيا وزادا مصطلحيا وفرقة batterre مناهج (ص ٢٠٢) .

ويرى Gilfillan بأن الابتكارات العلمية الهامة والثورية هي حصيلة جهد رجال ونساء يعملون خارج محال تخصصهم ييسا الابتكارات العادية والحفيرة هي حصيلة العلماء العاملين داخل تخصصاتهم (ص ٢٠٤) . ويمكن تلخيص إيجابيات عملية التلاقح بين العلوم والأفكار المختلفة في قول الفيلسوف كارل بوبر Karl Popper التالي " يجب علينا أن نفر بأن النقاش بين شخصين ذوي معرفة مختلفة ليس بالأمر السهل . إذ أن التصادم بين ثقافتين مختلفتين هو الذي أدى إلى بعض الثورات الفكرية الكبيرة " (ص ٢٠٦) .

ثامنا : حاصل التبادل بين التخصصات :

عند مقارنة عملية التبادل بين فروع العلوم الاجتماعية المعاصرة نجد أنها ليست على قدم المساواة على هذا المستوى . فعلم الاجتماع يأتي في طليعة العلوم " المقترضة " . أما أى أنه يستورد أكثر من غيره من العلوم الاجتماعية ويليه في ذلك علم السياسة . أما علم الإنترولوجيا والنفس والاقتصاد فهي لا تستورد الكثير (ص ٢١٤) . فهي مثل علم الاجتماع وعلم السياسة من أكبر المصدرين لمفاهيمها ونظرياتها ويتم التبادل الرئيسي بين هذين الأخيرين فيما بينهما . كما أن هناك تعاونا محسوسا بين علم الاجتماع والاقتصاد وذلك رغم شبه غياب التواصل المؤسسي بين العلمين (ص ٢١٦) .

تاسعا : صور لعلماء التلاقح : الهامشيون المبتكرون :

إن جنس العلماء الموسوعيين أمثال أرسطو وغيرهم من موسوعي ما قبل القرن الثامن عشر قد اندثر في العصر الحديث ، فقد قامت الموسوعة العالمية للعلوم الاجتماعية الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٦٨) بتصنيف العلماء المبتكرين إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

العالم الفكري

- (١) العالم الطلائعي le pionnier
 (٢) العالم المؤسس le batisseur
 (٣) العالم المتلاقح l'hybride فالعالم الطلائعي يقوم بإفساح التخصص وذلك بتمديد حدوده إلى آفاق غير معروفة من قبل .

فالطلائعيون يمثلون دائما الجيل الأول للمتخصصين (ص ٢٢٣) . أما دور العالم المؤسس فيتمثل في القيام في إخصاب الميدان المكتشف من طرف العالم الطلائعي . فالعلماء المؤسسون هم متخصصون بآتم معنى الكلمة . ومن ثم فهم يمثلون العلماء المبتكرين البارزين والبالغين أوج نضجهم في ميادين تخصصهم (ص ٢٢٣) . وأخيرا فعلماء التلاقح هم الجيل الجديد من الباحثين القادرين على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة . فالعالم التلاقي هو رجل حدود يستثمر جزء من أرض تخصص آخر . أو هو ذلك العالم الذي يضع قدميه على تخصصين أو أكثر . فالتلاقيون قادرون على بعث جيل ثان من المؤسسين الذين يعملون داخل الميدان المتلاقح الجديد . (ص ٢٢٤) .

عاشرا : الهجرة الفكرية بين العلوم :

يمثل اليهود نسبة عالية من الباحثين الذين نزحوا خاصة من أوروبا واستقروا بالولايات المتحدة الأمريكية . فالعالم Robert Michels ولد بمدينة كولون بألمانيا ونشأ في محيط ألماني وفرنسي وبلجيكي . لقد درس ببريطانيا وألمانيا . لقد خيب آماله الحزب الاشتراكي الديمقراطي ومن ثم جاءت نظريته السوسيولوجية حول حكم الأقلية الغنية أو الرفيعة المستوى اجتماعيا . (ص ٢٢٨)

أما Thomas Kuhn فقد كتب أطروحة الدكتوراة حول الفيزياء النظرية ودرس الفيزياء التجريبية إلى تلامذة معهد ثانوي من الشعبة الأدبية . فاكشف تاريخ العلم بواسطة ذلك الشغل . فتين له أن الفكرة التي كانت له حول طبيعة العلم لا تتفق أبدا مع التاريخ الحقيقي للتقدم العلمي . وهكذا كتب عمله المشهور :
 بنية الثورات العلمية la structure des revolutions scientifiques حول الأشكال

عالم الفكر

التحليلية les paradigmes (ص ٢٢٨). ويعرف عالم الإجرام سيزار لمبروزو Cesar Lambroso بأنه جمع بين العديد من التخصصات مثل الصحة العامة وعلم النفس الطبي psychiatric والأنثولوجيا الإجرامية.

وهكذا يمكن القول بأن الهامشين التلاحقين لا يجدون بالمرّة سقفا واحدا يختبئون تحته. فهم كالأنبياء لا يكرمون بين أهلهم. ففرويد Freud وتوينبي Toynbee وبياجي Piaget وماركوزا Marcuse هم أكثر شهرة خارج تخصصاتهم. وبالنسبة لظاهرة الهجرة في العلوم الاجتماعية نجد أحيانا هجرة جماعية من ميدان إلى آخر كما يتمثل ذلك في هجرة علم الاجتماع إلى علم السياسة من طرف علماء الاجتماع Lipset, Aron, Eisenstadt, (ص ٢٣٢). وكذلك هجرة العلماء R.Michels وD.Dahrendorf من علوم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ إلى علم السياسة.

فلماذا تساعد الهجرة على تلاقح الأفكار يا ترى؟ فخلقيات العالم أو الباحث ذات الثقافات المختلفة تساعد على الاستفادة من مناظير المقارنة Perspectives com-paratives ضرورة توحيه رؤاه إلى ميادين أخرى تجعل العالم المهاجر يتصرف مثل النحلة الباحثة عن اللقاح في العديد من عينات الزهور (ص ٢٣٣). فعالم النفس الاجتماعي مظفر شريف التركي للولد والأمريكي الجنسية وجد أن التعميمات الخطيرة حول السلوك الإنساني التي كانت سائدة عند علماء العلوم الاجتماعية والسلوكية بجامعة هارفرد Har-ward في الثلاثينات لا تتفق تماما مع تجربته الخاصة في ثقافته التركية المختلفة (ص ٢٣٣).

حادي عشر: المراكز المتميزة للتاريخ الفكري :

عرف تاريخ الفكر البشري مراكز معرفية وعلمية ذات إشعاع خاص. فمدينة أثينا عرفت نهضة معرفية فلسفية في عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو. كما أن مدينة فلورنس الإيطالية عرفت نهضة معرفية في عصر النهضة. أما باريس فقد شهدت تطورا معرفيا عشية الثورة الفرنسية. وفي المجتمع الأمريكي فإن مدينة فادلفيا عرفت نهضة معرفية علمية في عهدها تسمى بالأباء المؤسسين Founding Fathers (ص ٢٣٤).

عالم الفكر

علم التراث المعرفي الغني لكل من علم الاقتصاد وعلم السياسة (ص ٢٧٨)
فمفهوم التكامل Independence في العلاقات الدولية أو النظام العالمي قد تشجع على
البحث التلاقحي (ص ٢٧٩)

(٤) تلاقح علمي النفس والاقتصاد : فمن الأمثلة التلاقحية في هذا الباب هو تحفظ
علماء النفس على النظر إلى الإنسان كحيوان عاقل كما يفعل علماء الاقتصاد
(ص ٢٨٣) إن دراسات عالم الاجتماع Amitai Etzioni. لتأثر العوامل النفسية على
السوق الاقتصادية تؤكد مدى أهمية الجمع بين علم النفس وعلم الاقتصاد في فهم
السلوك السري في ميدان الاقتصاد (ص ٢٨٥).

ثالث عشر : ملاحظات ختامية :

يؤكد المؤلفان في نهاية كتابهما على أهمية خروج العلماء نوعاً ما إلى هامش
اختصاصاتهم كشرط أساسي لتحقيق الابتكار في ديا الأفكار والعلوم . وإن العوائق
أمام ذلك متعددة :

فالعلماء لا يتصلون ببعضهم البعض إلا قليلاً . ويرجع ذلك في نظر المؤلفين إلى
الأسباب التالية :

- (١) تمثل الإيديولوجية عقبة كأداء أمام تواصلهم .
- (٢) اختلاف المنهجية وموضوع البحث اللذان قد لا يساعدان على التواصل .
- (٣) مشاكل تعود إلى شخصية العلماء .
- (٤) مفاهيم العلوم الاجتماعية قد لا تشجع على تبادل الأفكار بين المختصين (ص ٢٥٤
(C. Sarlou)
- (٥) تعدد اللغات قد يكون الحل في تبني ما يسمى بالإنجليزية الهجينة Broken English
بين العلماء .
- (٦) استعمال الرطانة Jargon الرياضية يعرقل التواصل الإيجابي بين العلماء .
- (٧) التخصص الكبير للمجالات العلمية .
- (٨) انغلاق وتطري النظريات كما جاء في قول عالم الاجتماع D. Riesman

العلم والفكر

وهكذا يري صاحب الكتاب أن عملية الابتكار تصبح حتمية كنتيجة للتخصصات والانقسامات العلمية من ناحية والتلاقح العلمي من ناحية أخرى . ولتحقيق ذلك تصبح الحاجة ماسة لتبني موقف التسامح والأخذ بمبدأ تبادل الأفكار والعمل على كسب وضوح أكبر في استعمال المفاهيم " لأنه كما بينا في هذا الكتاب فإن التلاقح بين التخصصات ذو فائدة جمة ويستحق عن جدارة دفع ثمن التواصل الصعب شيئا ما " (ص ٢٩٨).

رابع عشر: تأملات في مقولة الكتاب :

يتضح مما سبق أن الكتاب يمثل محاولة ناجحة إلى حد ما للتقليل مما يمكن أن نسميه بقدرسية التخصص في العلوم في العصر الحديث . ولكن المؤلفين لا يتقندان أخلاقيات التخصص بطريقة مباشرة . إذ أن ذلك يبدو لهما أمرا غير واقعي بالنسبة لمسيرة تقدم العلم . فالعلم الحديث أنجز فعلا الشيء الكثير بتبنيه سياسة التخصص والتخصص الدقيق .

ومع ذلك يفلح صاحب الكتاب في تحسيس الباحثين والعلماء في العلوم الاجتماعية إلى أهمية وشرعية مبدأ إفساح آفاق المعرفة عندهم . إن الكتاب ، كما رأينا ، هو دعوة لهم للخروج من مركز تخصصاتهم وتجاوز حدودها إلى التخصصات المجاورة . ففي ذلك وضع حد إلى ضيق الرؤية التي طالما يتصف بها الباحث أو العالم الشديد التخصص . ويبرهن الكاتبان أن لتوسيع آفاق العلم والمعرفة عند الباحث والعالم دورا رئيسيا في الدفع بمسيرة العلم والمعرفة عند الإنسان . فالمزج بين تخصصين أو أكثر (التلاقح hybridation) هي شروط ضرورية لتكثيف ظاهرة الإبداع والابتكار في الأفكار والنظريات والاكتشافات العلمية . ويتعبّر علم اجتماع العلم تكون عملية التلاقح بين التخصصات ذات وظيفة حساسة في تنشيط حركة الإبداع العلمية داخل ميادين العلوم الاجتماعية التسعة المناقشة في هذا الكتاب.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن مقولة الكتاب تثير مسألتين هامتين :

عالم الفكر

- (١) وحدة المعرفة البشرية
(٢) المعرفة ذات طبيعة معقدة .

فالتلاقح بين التخصصات المتباينة مثل الفيزياء والفلسفة أثبت أنه عملية ذات إخصاب . وكذلك الشأن بين علم الاجتماع وعلم البيولوجيا . وفي ذلك طرح ابستمولوجي لقضية وحدة المعرفة الإنسانية . أي أن التخصص يجب عن الباحث والعالم روابط القربي والتعاون والمصير الواحد لفروع المعرفة البشرية . ففي التخصص انعزال وتقوقع للباحثين والعلماء وفي مد جسور التلاقح بينهم توحيد لصفوفهم وإثراء لعملية الابتكار والإبداع في دنيا المعرفة والعلوم .

إن ضرورة التلاقح بين العلوم للوصول إلى الجديد في العلم والمعرفة يشير إلى أن درب المعرفة الإنسانية درب معقد . أي أنه مشوار ذو منحرجات وزوايا متعددة . وعليه فالباحث والعالم ينبغي عليهما تحاشي الفهم والتفسير المبسطين . الواقع الفعلي للظواهر لا يمكن أن يؤخذ بناصيتها بالمنظور الضيق والمحدود الأفاق الذي تتبناه أخلاقيات التخصصات العلمية والمعرفية الحديثة . فالتعقيد ، كما يقول الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي ادجار موران Edgar Morin هو ملمح أساسي لعالم المعرفة البشرية . فالجمع بين الرؤى المختلفة (التلاقح) لفروع العلوم تساعد على فك لغز تعقيد الظواهر من ناحية وتزويد من ناحية ثانية من عطاء عملية الابتكار والإبداع بين الباحثين والعلماء كما رأينا ذلك في فصول هذا الكتاب

حالة الفكر

الهوامش

- (١) عنوان الكتاب : L. innovation dans les sciences sociales la marginalité créatrice
الإبداع/ الابتكار في العلوم الاجتماعية :
(٢) المؤلفان : Mattei Dogan et Robert Fahren
(٣) الناشر ومكان وتاريخ النشر : Presses Universitaires de France, Paris 1991, 322 pp. (*)

- * نشر هذا الكتاب بالإنجليزية في نفس الوقت من طرف الناشر Westview Press, Boulder, Co. U.S.A
** نستعمل كلمة تلاقي كمرادفة لمصطلح hybridation الذي يعني في هذا الكتاب مزج الباحث في العلوم الاجتماعية بين تخصصين فأكثر في عمله العلمي .

عالم الفكر

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

- ١- الفلكلور والفنون المعاصرة
- ٢- النظرية النقدية الحديثة
- ٣- الإعلام المعاصر
- ٤- الأدب والعلوم الإنسانية
- ٥- تفسير الظواهر اللغوية
- ٦- الفكر العربي المعاصر
- ٧- آفاق الأسلوبية المعاصرة
- ٨- الديمقراطية .
- ٩ - النظام الدولي الجديد .
- ١٠ - التجليات الثقافية لأزمة الذات العربية .
- ١١ - اتجاهات معاصرة في دراسة التاريخ من البردى إلى الأرشيف .
- ١٢ - العدوان العراقي على الكويت وموقعه من التاريخ .
- ١٣ - الأدب العربي الحديث في علاقته بالفكر العربي الحديث .
- ١٤ - المسرح العربي وتحديات العصر التكنولوجية .

